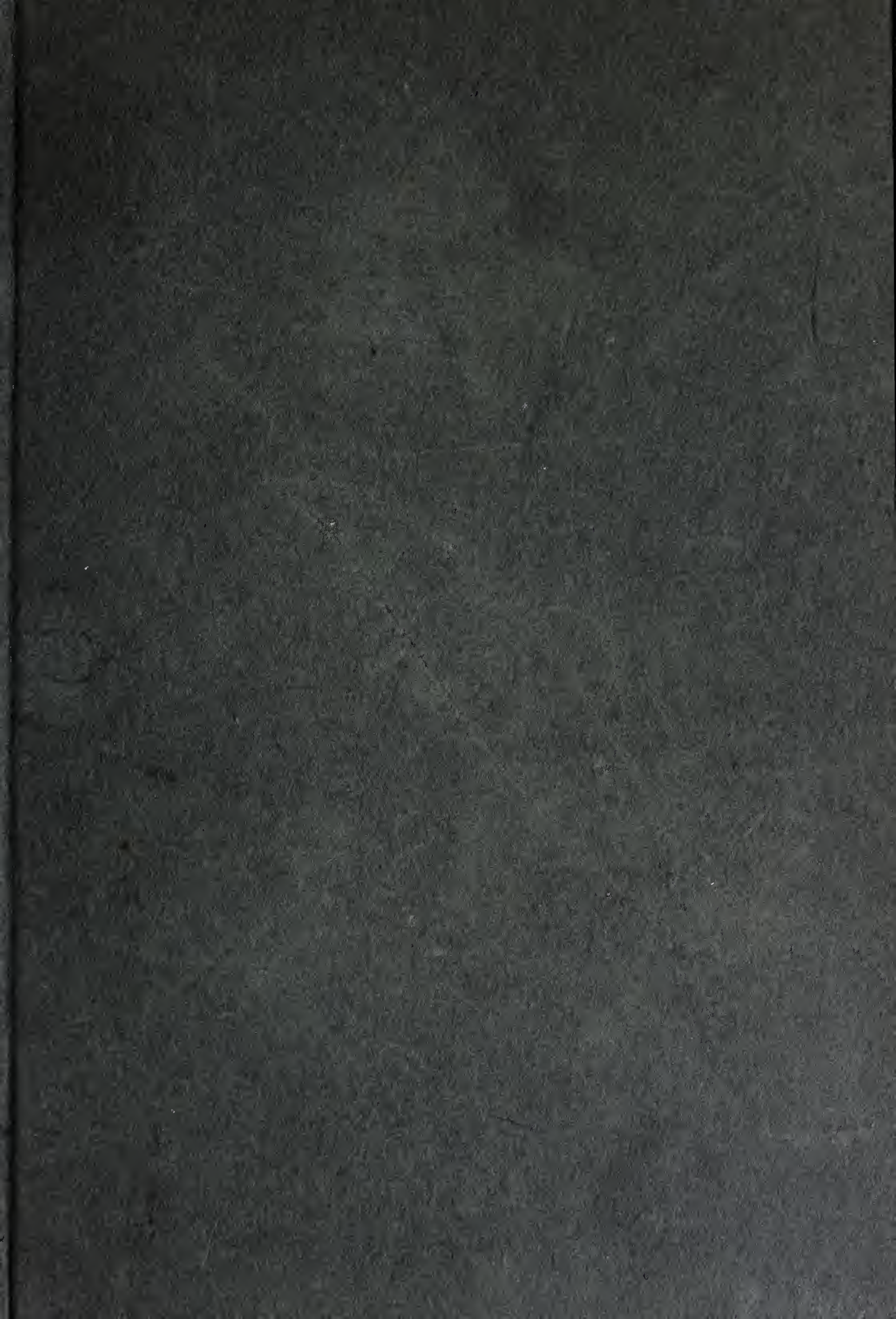




202
73
100
150
525
109
426

L'ART
DU PEINTRE, DOREUR,
VERNISSEUR,
ET
DU FABRICANT DE COULEURS.

Conformément à la Loi, j'ai déposé deux Exemplaires de cet Ouvrage, dont je suis seul propriétaire; et je déclare que je poursuivrai tout contrefacteur.

BELIN fils.

AVIS.

J.-L. Watin continue d'entreprendre la peinture en bâtimens, tient toujours les vernis, et particulièrement celui sans odeur, inventé par son père, de même que les couleurs de toutes espèces.

Il demeure rue Mêlée, n°. 52, et non rue Sainte-Apoline, n°. 4, où est le nouvel établissement d'un sieur Hanoyer, qui, par jugement, fut contraint de changer ces mots sur son plafond : *ancienne maison Watin*; cette ancienne maison existant toujours en la personne du fils.

L'ART DU PEINTRE, DOREUR, VERNISSEUR, ET DU FABRICANT DE COULEURS;

OUVRAGE nécessaire aux Amateurs, aux Propriétaires qui veulent décorer leur séjour, et aux Artistes qui s'adonnent à peindre, dorer et vernir toutes les parties du bâtiment, ainsi que les meubles, bijoux, équipages et laques;

PAR M. PREVOST DE S.-LUCIEN,

ET PUBLIÉ SOUS LE NOM DE M. WATIN,

Peintre, Doreur, Vernisseur, et Marchand de couleurs, dorures et vernis.

SIXIÈME ÉDITION,

REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE.

Artem experientia fecit.

A PARIS,

Chez BELIN fils, Libraire, quai des Augustins, n°. 55.

1808.

AVIS
DE L'ÉDITEUR.

CET ouvrage parut, pour la première fois, en 1772. Il fut accueilli avec tant d'empressement par les personnes auxquelles il convenait, qu'il fallut en faire une seconde édition dès l'année suivante. Ce premier succès, quoique honorable pour l'ouvrage, n'était pas encore une preuve complète qu'il renfermât tout ce qu'il semblait promettre. La curiosité, et le besoin que l'on avait d'un pareil livre, suffisaient pour en faire épuiser rapidement une édition; mais, s'il n'eût pas répondu à l'attente qu'on s'en faisait, tout était fini; dès ce moment il disparaissait pour toujours. L'expérience seule peut constater la

3

bonté des procédés qui sont le fruit de l'expérience : c'est elle qui confirma le succès de *l'Art du Peintre, Doreur, Vernisseur*. Les ouvriers, les artistes et les particuliers s'accordèrent tous pour donner à cet ouvrage les éloges qu'il mérite ; et dès-lors il passa, si nous osons nous servir de cette expression, pour un livre classique dans son genre. En 1776, on fut obligé de le réimprimer pour la troisième fois : la quatrième édition parut en 1785. Les désordres de la révolution devaient nécessairement arrêter le cours d'une production qui ne s'occupait que des arts et des agrémens, enfans du luxe et de la paix : ce ne fut qu'en 1802 qu'on donna la cinquième édition. Depuis long-temps on en demandait une sixième ; la voici : et nous espérons que l'on sera satisfait

des soins avec lesquels elle a été faite.

Ces éditions, quoique nombreuses, le sont encore moins que les contrefaçons, tant cet ouvrage était nécessaire aux artistes. Mais son succès ne s'est pas arrêté en France; il a passé chez les étrangers, et *l'Art du Peintre, Doreur, Vernisseur*, a été traduit dans toutes les langues de l'Europe (1). Ce qui est encore plus, c'est que les procédés qui y sont développés ont été adoptés généralement. Les savans auteurs et éditeurs de *l'Encyclopédie méthodique* ont, en quelque sorte, sanctionné ce succès, en faisant entrer dans leur précieuse collection, lorsqu'ils en ont été à *la peinture, la dorure et la vernis-*

---

(1) Voyez *la France littéraire*, par le professeur *Ersch*, de Hambourg, article WATIN.

sure, tout le travail de M. WATIN.

Ce travail méritait cette confiance et cet honneur ; il n'est point le fruit de vaines spéculations, ou d'expériences faites rapidement : M. WATIN n'avance rien qu'il ne l'ait pratiqué, non pas une fois, mais pendant un grand nombre d'années.

« Je ne suis qu'un manipulateur, dit-il lui-même dans la préface de sa première édition ; j'en préviens le public : je dois mes connaissances à trente ans d'usage. La pratique, en fait d'art, vaut mieux, dit-on, que la spéculation : peut-être ai-je prouvé que l'habitude de la main-d'œuvre mène quelquefois au-delà du point où la chimie, dont je n'ai pas la moindre teinture, aurait pu me conduire. C'est à ce grand usage seul que je dois la perfection de mon art,

l'étendue de mon commerce, et la réputation de mes vernis : ils passent, j'ose l'avancer, pour les plus beaux de Paris. J'en fournis dans toute la France, et dans toutes les contrées de l'Europe. D'après cela, on doit croire qu'en parlant de cet art, je ne hasarderai rien que je n'aie exécuté moi-même, et dont je n'aie vu le succès. »

M. Watin, joignant la modestie à la franchise, déclare qu'il n'est point littérateur, et qu'il a été obligé d'emprunter la plume d'un autre pour décrire les procédés des différens arts qu'il enseigne dans ce livre. C'est M. Prevost de Saint-Lucien, ancien avocat au parlement, et auteur de plusieurs ouvrages, qui a rédigé et écrit *l'Art du Peintre, Doreur, Vernisseur*, mais en en suivant avec la plus grande exacti-

tude les pensées et les intentions de M. WATIN.

Nous croyons que ce peu de mots suffit à la tête d'un ouvrage consacré par un succès de près de quarante ans.

TABLE DES CHAPITRES.

SECONDE PARTIE.

L'ART DU DOREUR.

TROISIÈME PARTIE.

L'ART DU VERNISSEUR.

L'ART DE FAIRE LE VERNIS.

L'ART D'EMPLOYER LE VERNIS.

FIN DE LA TABLE DES CHAPITRES.

L'ART DU PEINTRE D'IMPRESSION.

PREMIÈRE PARTIE.

INTRODUCTION.

L'Art de la Peinture est divisé en deux parties, comme les peintres le sont en deux classes.

La première, que j'appelle *la Peinture* par excellence, est un art libéral, enfant de l'imagination ou du génie, qui parle aux yeux, les attraie, les flatte, les fixe, et s'en joue quelquefois par des illusions inconcevables; c'est par la médiation du plus noble des organes qu'il maîtrise les sens, pénètre jusqu'au cœur, éveille et anime les passions, inspire l'effroi, ramène la sérénité, répand la terreur, produit l'extase, et quelquefois, ainsi que le portrait de Miltiade, forme les grands hommes, et crée les héros.

Miroir de la nature, cet art nous en représente les graces, les sites, les richesses, les variétés; il donne une espèce de vie aux objets dont il s'empare, par le contour de ses traits, et la diverse teinte de ses couleurs; c'est une glace qui réfléchit et rend fidèlement l'objet qu'on lui offre, mais qui n'en perd pas la trace par sa disparition. Au con-

traire, il en dessine les formes, imite les nuances, copie les tons, les fixe, les conserve, et quelquefois même les embellit. Par lui, tout ce qui existe est reproduit, multiplié, perpétué; par lui, peuvent se rassembler dans un porte-feuille toutes les beautés de l'univers; il peut même s'élancer hors de sa sphère, car l'imagination lui prête ses ailes; illimité comme elle, il peut vaguer à plein vol dans les contrées fécondes des idées fantastiques.

La seconde, appelée la *Peinture d'impression*, enfant de la nécessité et du luxe, est plus essentielle à l'homme, en ce qu'elle rafraîchit et maintient les choses les plus utiles et les plus usuelles, embellit et conserve ses appartemens, ses meubles, ses équipages, et, en les ménageant, sait les rendre flatteurs à la vue; présentant à l'économie, au loisir, au besoin, des ressources d'épargne, d'occupation, d'industrie, elle offre, avec peu de dépense, les plaisirs d'une mobile et riante décoration, qu'en un instant l'inconstance peut varier, nuancer et renouveler à son gré. Aussi cette facilité de faire succéder des couleurs à d'autres, et de les employer soi-même, de devenir habile avec un peu d'habitude, de réussir déjà lorsqu'à peine on commence, surtout l'agrément de pouvoir se passer d'ouvriers fort coûteux, et d'être de tous les arts le moins dispendieux, ont-ils rendu celui dont nous entreprenons la description, du plus grand usage dans toutes les contrées, et un objet ou d'exercice, ou d'amusement, pour tous les états (1).

(1) Tous les arts et métiers méritent sans doute d'être connus, encouragés, honorés; mais les détails de ces dif-

Cet art, tout mécanique qu'il paraît, exige des connaissances. Il a ses principes, ses préceptes; pour bien opérer, il faut absolument s'en instruire. Une description qui offre des règles et des procédés que le raisonnement dirige, sera toujours sûre de son effet, instruira mieux l'amateur, et formera plus facilement l'artiste. Celle que nous présentons, en répandant, surtout dans les départemens, le goût de la décoration et des embellissemens, y éclairera les ouvriers. Combien parmi eux ignorent jusqu'au nom des substances colorées dont ils se servent, n'en connaissent ni l'usage ni le choix! Embarrassés sans cesse sur le mélange et la combinaison qu'il faut en faire, ils ne composent que de mauvaises teintes, dures,

---

férens arts et métiers ne peuvent guère intéresser que ceux qui s'y livrent; c'est pour eux seuls que l'instruction est utile; le reste du public ne l'accueille que dans la spéculation, et en abandonne l'exécution aux ouvriers. Quelque bien détaillé que soit, par exemple, l'art du tailleur d'habits ou du cordonnier, la lecture ne fera sûrement pas naître l'envie de couper une étoffe, ou de façonner un soulier; au lieu que les trois arts que je vous annonce, monsieur, outre l'accueil général qu'ils ont droit d'exiger comme arts, méritent d'être recherchés par tous les états, en ce qu'ils leur offrent à tous des ressources, soit d'amusement, soit d'économie. Tout le monde peut être peintre, doreur, vernisseur. Comme un peu d'habitude peut y rendre habile, que la pratique en est aisée, on souffre souvent d'être obligé d'appeler des ouvriers, surtout lorsqu'on sait qu'on exécuterait aussi bien que les meilleurs artistes, si l'on connaissait leurs procédés. C'est, monsieur, ce qu'on peut apprendre aisément en lisant l'ouvrage du sieur W...... *Année Littéraire,* 1772, tom. 4, lettre 7, no. 18, extrait de l'analyse de la première édition.

désagréables; ou, s'ils en saisissent de bonnes, ils les gâtent, faute de préparations nécessaires, ou par la maladresse de l'emploi. Hé! comment pourraient-ils s'instruire? car enfin, il faut des maîtres ou des modèles. Suffit-il de prendre la brosse et de barbouiller, pour être peintre?

D'un autre côté, cette description doit plaire à l'habile artiste; c'est surtout pour lui qu'il est intéressant que ses procédés soient connus. A le voir travailler si lentement, revenir plusieurs fois sur son ouvrage avec des soins qui paraissent pusillanimes, on croirait qu'il ne cherche qu'à multiplier ses travaux pour augmenter ses salaires. En lui en offrant de médiocres, on imagine même récompenser sa paresse; mais c'est ne pas savoir que l'ignorance seule est prompte, que l'habileté n'a qu'une marche lente et posée, et que les détails minutieux de la perfection sont innombrables. Ainsi, en donnant des descriptions simples, et assez étendues néanmoins, des procédés de nos trois arts, nous nous proposons d'empêcher les artistes qui les exercent d'en imposer à la confiance ou à la crédulité de ceux qui les emploient, et de forcer ceux-ci à rendre justice aux talens, et à en récompenser les travaux.

Nous osons croire que cet ouvrage sera accueilli surtout par les propriétaires dans leurs domaines, puisqu'il n'est pas de séjour qui ne devienne, ou plus salubre, par la propreté que procurent les trois arts qui y sont décrits, ou plus agréable, par le luxe modeste et recherché qu'ils présentent. A l'aide de ce traité, le sage économe pourra opérer lui-même s'il le juge à propos, ou diriger les travaux de ses domestiques; s'il appelle des ouvriers,

il pourra, le livre à la main, suivre leurs opérations, et s'assurer s'ils remplissent exactement leur devoir.

J'ai déjà eu occasion de le dire, et je le répète, je supplie les personnes qui, voulant procéder d'après l'ouvrage, se trouveront embarrassées, de vouloir bien me faire passer leurs observations. Je ferai tout ce qu'il dépendra de moi pour leur en procurer l'intelligence, et leur en faciliter l'exécution : je le dois; mon livre a pour but de mettre l'amateur dans le cas de réussir aussi bien que l'artiste, et je m'y engage. En me soumettant ainsi d'être caution de tout ce que j'avance, c'est, je crois, la meilleure manière de prouver que j'ai eu l'intention de faire un ouvrage utile. Mon exactitude à tenir mon engagement prouvera, je l'espère, combien je suis jaloux de répondre à la confiance de ceux qui m'en honoreront.

La description de l'Art du Peintre d'impression contiendra trois chapitres.

Le premier présentera la notice de l'origine de la peinture d'impression.

Le second traitera de l'atelier du peintre d'impression, de ses outils, et des matières qu'il emploie.

Le troisième décrira ses procédés pour l'application des couleurs sur toutes sortes de sujets.

Ces deux derniers chapitres auront plusieurs sous-divisions.

Cette partie sera terminée par des observations sur les accidens qui peuvent arriver à ceux qui s'adonnent à peindre, et indiquera les moyens de les prévenir ou de les guérir.

CHAPITRE PREMIER.

De l'Origine de la Peinture d'impression.

L'ART DE LA PEINTURE est celui d'imprimer diverses couches de couleurs d'une même teinte, préparées à la détrempe, ou à l'huile, ou au vernis, sur des ouvrages de menuiserie, charpenterie, maçonnerie, serrurerie et autres, qu'on veut conserver ou embellir.

L'origine de cet art paraît remonter à la plus haute antiquité : les uns l'attribuent aux Phrygiens, d'autres aux Babyloniens. Il est sûrement aussi ancien que la teinture ; car teindre une étoffe, ou peindre une muraille, c'est donner une couleur uniforme ; et ces deux arts ont dû se succéder de bien près. L'on voit que du temps de Moïse, la teinture avait déjà fait les plus grands progrès. Cléophante de Corinthe, dit Pline, liv. 35, sect. 5, se servit le premier d'une terre pulvérisée et broyée très-fine, qu'il tirait de morceaux de pots de terre, *testâ ut ferunt tritâ*, et en composa une couleur.

Dans Homère, cet art est connu des Grecs : le vaisseau d'Ulysse, allant au siége de Troie, est peint en rouge (1). La table sur laquelle Nestor offre des rafraîchissemens à Patrocle, est peinte en bleu (2). On était donc déjà dans l'usage de mettre en couleur les bois et les meubles. Salomon, deux cents ans après, fait peindre les murailles de

(1) Iliade, liv. 2, v. 144.
(2) Iliade, liv. 11, v. 628.

son temple : *Et fecit picturas egredientes et quasi prominentes de pariete.* Liv. 3, des Rois, etc.

Quel que soit l'auteur de la découverte, il est probable qu'une terre colorée, infusée, soit à dessein, soit par hasard, dans de l'eau qui donnait une teinte au liquide, qui, à son tour, la communiquait à un autre sujet, a dû donner les premières idées de la Peinture d'impression (1). Les Sauvages, qui n'ont pas la plus légère idée de nombre d'arts qui nous sont très-familiers, et auprès desquels il faut se reporter lorsqu'on veut raisonner sur l'origine ou l'ancienneté d'une opinion, d'une coutume, d'un art, connaissent la Peinture d'impression; ils peignent leurs arcs, leurs javelots, leurs carquois, leurs canots. L'usage de ces peuples, qui pendant tant de siècles ont conservé l'heureuse simplicité de leurs notions primitives, nous atteste mieux que toutes nos conjectures, et celles des auteurs, que la Peinture d'impression est un des premiers arts découverts.

L'époque de la découverte intéressait peu, si au moins on connaissait les procédés des anciens; mais les auteurs nous laissent là-dessus dans la plus profonde ignorance. Il y a mieux; depuis l'intervalle immense de ces temps reculés jusqu'à nos jours, nous ne connaissons, sur la Peinture d'impression, aucun mémoire bien instructif. Tâchons que la postérité ne puisse pas faire à notre siècle le même reproche.

---

(1) Voir Junius, *de Picturâ Veterum; Roterodami,* 1694; Dissertation de M. l'abbé Fraguier; Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, vol. 1, pag. 75, tom. 25. Dissertation de M. de Caylus, ce célèbre interprète de Pline sur la Peinture.

CHAPITRE II.

De l'Atelier du Peintre d'impression.

A PEINE un bâtiment est-il élevé, à peine les constructions nécessaires sont-elles terminées, que l'empressement de jouir appelle le peintre d'impression, et lui confie le soin de la décoration et des embellissemens. Celui qui voyait avec tranquillité les progrès lents de la bâtisse, devenu tout-à-coup impatient, sans attendre que les murs soient secs, que les plâtres soient essuyés, ne laisse souvent pas à l'artiste le temps de disposer ses travaux. Il faut que celui-ci prévienne le désir; qu'expéditif dans ses opérations, il surmonte les obstacles que l'humidité lui oppose sans cesse, et qu'il se hâte de rendre promptement les lieux, non-seulement décorés, mais encore en état d'être habités.

Tout le bâtiment devient son atelier : d'abord ce n'est qu'un simple ouvrier, dont le premier soin est de peindre au-dehors, les escaliers, les rampes, les grilles, les croisées, les portes, les treillages; au-dedans, de blanchir les plafonds, et de mettre en couleur les lambris, les parquets, etc. Il donne à tous les sujets la teinte choisie, et il la donne uniforme : mais il faut varier l'embellissement, flatter la vue. Ici paraît l'artiste; il remarque les expositions, mesure la hauteur et la chute des jours, devine les effets, combine avec eux les teintes, et répand partout les couleurs les plus agréables. Enfin se déve-

loppe le décorateur : il travaille souvent, à la vérité, sur les dessins de l'architecte ; mais c'est lui qui fait respirer le marbre, le stuc, l'or ; qui dessine un lointain, ménage une perspective, sait imiter les plus grandes richesses de la nature et de l'industrie ; qui, du salon au boudoir, de la galerie au jardin, de l'oratoire à la salle de spectacle, va multiplier les charmes d'une décoration variée, qui plaira sans cesse à l'œil sans le rassasier, et lui fera, à chaque instant, admirer de nouvelles beautés, en lui ménageant de nouvelles surprises.

Sous ces trois changemens, que le peintre d'impression est obligé de subir, il n'est pas, pour ainsi dire, le même homme. Dans son premier état, c'est un être passif, toujours asservi, toujours commandé. Dans le second, il combine, à la vérité ; mais ses combinaisons, résultats de l'habitude, sont toujours subordonnées, et très-souvent arrêtées par les idées d'un amateur impérieux, qui fait tout fléchir sous le poids d'une volonté que quelquefois le caprice dirige. Mais comme décorateur, il n'a plus de maître ; le plan donné, il prend l'essor ; ses travaux ne sont plus contredits, il n'est pas froidement asservi à l'imagination d'un autre : son goût, son goût seul le conduit et l'inspire.

Il s'en faut de beaucoup que nous tentions de suivre le peintre d'impression dans ses trois métamorphoses. C'est du goût et des grands maîtres qu'il faut prendre leçon dans les deux dernières ; et loin de vouloir en donner, nous sommes nous-mêmes tous les jours dans le cas de les recueillir ; nous ne voulons qu'ébaucher l'artiste, présenter

à l'amateur les succès faciles de la Peinture d'impression, lui en offrir les connaissances préliminaires, et faciliter les procédés du ressort de la main, pour lesquels il faut plus d'habitude que d'intelligence.

SECTION PREMIÈRE.

Des Outils qui doivent garnir l'Atelier du Peintre.

En entrant dans l'atelier du peintre, les outils sont les premiers objets qui frappent la vue : occupons-nous, succinctement toutefois, à les faire connaître et à en décrire l'usage.

Les plus essentiels au peintre d'impression sont ceux qu'on distingue en *brosses et pinceaux,* tous de différentes grosseurs.

Les *brosses* sont faites, ou de soie de sanglier seule, ou de soie de sanglier mêlée de celle de porc; elles doivent être droites, en forme ronde, et leur surface doit présenter une forme plate, ébarbée finement : il est assez difficile d'en trouver de bonnes.

Une demi-heure avant de s'en servir, il faut les tremper dans l'eau, pour ôter la sciure mise pour les serrer, et pour enfler la ficelle et le bois; l'eau fait faire à tout son effet : en resserrant l'une et maintenant l'autre, elle empêche que les poils ne se défassent, et que la brosse ne se démanche : on en fait sortir l'eau; elle peut servir alors à toutes sortes d'usages, soit pour la détrempe, soit pour l'huile.

On peut mouiller de même les brosses en détrempe dont on ne s'est pas servi depuis longtemps; mais on ne pourrait pas le faire pour les brosses qui ont été employées à l'huile.

Les *pinceaux* sont faits de poils de blaireau, de fouine ou de petit-gris, qu'on enchâsse dans des tuyaux de plume, depuis celle du cygne jusqu'à celle de l'alouette. Ils doivent, ainsi que les petites brosses, ne point se ployer, présenter une pointe ferme, et former la pointe lorsqu'on les mouille : il faut avoir soin de les nétoyer quand on ne s'en sert plus.

Le *pincelier* est un petit vase de cuivre ou de fer-blanc, plat par-dessous, arrondi par les deux bouts, et séparé en deux par une petite plaque posée au milieu, de manière qu'on la voie; on met de l'huile ou de l'essence dans un des côtés, pour nétoyer les pinceaux. En les trempant dedans, on les presse entre le doigt et le bord du vase ou de la plaque, afin que l'huile tombe avec les couleurs qu'elle détache du pinceau, dans l'autre partie du vase où il n'y a point d'huile nette. Les doreurs, comme on le verra, emploient ces restes de couleurs qui tombent dans le pincelier, après les avoir laissé exposées l'espace d'une année au soleil.

La *palette* est une planche de bois fort serré, mince, de figure ovale ou carrée, un peu plus menue aux extrémités qu'au centre; l'endroit le plus épais n'a tout au plus que deux lignes. On y fait, sur le bord, un trou de figure ovale, assez grand pour pouvoir y fourrer le pouce de la main gauche. Ce trou est taillé de biais dans l'épaisseur du bois, et comme en chanfrein, en sorte que

la partie de dessous la palette, qui est vers le dedans de la main, est un peu tranchante. A l'opposite, c'est celle de dessus.

Le bois de palette est ordinairement de poirier ou de pommier, rarement de noyer, à cause qu'il se tourmente trop, c'est-à-dire qu'il est trop sujet à se bomber et à perdre son niveau. Quand la palette est neuve, on imbibe le dessus avec de l'huile de noix siccative, qu'on y met à plusieurs reprises, à mesure que l'huile sèche, et jusqu'à ce qu'elle ne s'imbibe plus dans le bois. Quand l'huile est bien séchée, on la polit, en la ratissant avec le tranchant d'un couteau, et on la frotte avec un linge trempé d'huile de noix ordinaire.

La palette sert pour mettre les couleurs broyées à l'huile, qu'on arrange au bord d'en-haut, le plus éloigné du corps, quand on tient la palette appuyée en partie sur le bras; l'on place les couleurs les unes à côté des autres par petits tas, de façon qu'elles ne puissent pas se toucher; les plus claires ou blanches, vers le pouce; le milieu et le bas servent à faire avec le couteau les teintes et le mélange des couleurs.

On nétoie la palette, en ôtant, avec le bout du couteau, les couleurs qui peuvent encore servir; on la frotte avec un morceau de linge; on y verse ensuite un peu d'huile nette pour la frotter encore et la nétoyer parfaitement avec un linge propre. S'il arrivait qu'on y laissât sécher les couleurs, il faudrait la ratisser promptement avec le tranchant du couteau, en prenant garde d'en hacher le bois, et la frotter ensuite avec un peu d'huile.

Le *couteau* est une lame plate, flexible, égale-

ment mince de chaque côté, arrondie par une de ses extrémités, et emmanchée par l'autre, dans un manche de bois roux et léger.

On se sert de *règles* pour travailler en architecture; elles doivent être de bois de poirier, abattues en chanfrein, comme des règles à dessiner: il faut aussi un *plomb*, au bout duquel on attache une ficelle de fouet très-fine; il sert à prendre l'à-plomb; une *équerre*, un *compas* pour le décore, et pour distribuer les panneaux d'appartemens.

Tous les *vases* dont on se sert pour mettre les couleurs, doivent être vernissés; par cette précaution, elles s'y dessèchent moins.

Nous parlerons plus au long de la *pierre à broyer* et de la *molette*.

SECTION II.

Des Couleurs, et des Substances qui entrent dans la composition des couleurs.

Sans entrer dans l'examen de ce que c'est que la couleur, relativement à la lumière qui la produit, aux sens qui la reçoivent, et aux sensations qu'elle procure (1), il nous suffit de savoir que si

(1) La couleur est-elle une qualité résidante dans les sujets colorés, et indépendante de la lumière? Est-ce seulement le produit de ses vibrations et de ses réfractions? La doit-on à la réfrangibilité de ses rayons? ou bien, est-ce l'action de la lumière qui met en mouvement l'organe de telle ou telle manière? Enfin la transmutation des couleurs,

le soleil, par la composition de ses rayons, offre au physicien sept couleurs ; la terre en ouvrant son sein, le chimiste par ses travaux, présentent à l'industrie humaine des matières colorées qui, seules ou par leur réunion, saisissent le ton et la vérité des couleurs célestes.

La physique des cieux distingue deux sortes de couleurs, les primitives et les secondaires : les primitives sont le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo, le violet, et leurs nuances. La réunion confuse dans la même densité de ces sept couleurs primitives, produit le blanc ; et leur absence, le noir. Les couleurs secondaires, ou hétérogènes, sont celles qui sont produites par la combinaison et le mélange des premières.

La physique des substances terrestres colorées connaît aussi, pour couleurs primitives, le rouge, le vert et le jaune : mais elle contrarie sur les autres le système de Newton ; car le bleu, l'indigo, le violet, l'orangé, ne sont chez elle que le résultat des compositions. Ici, le brun est une couleur positive ; là, il n'est que secondaire, et ne peut se produire que par des mélanges. Dans l'hypothèse de la lumière, le noir n'est rien ; il n'existe (si l'on peut se servir de cette expression pour une chose qui n'existe réellement pas) que par l'absence des

---

produite par le mélange, est-elle réelle ? ou n'est-ce qu'une apparence, une simple erreur de la vue ? Questions bien intéressantes sans doute, mais sur lesquelles, comme sur nombre d'autres, la physique n'aura peut-être jamais de solution bien nette. Etudions la nature en cherchant la vérité ; espérons la trouver à l'aide des faits, et non par des raisonnemens hypothétiques.

autres; au lieu que l'industrie humaine a su le trouver dans la décomposition de mille matières différentes; le blanc, et c'est ici où la contrariété est la plus frappante; le blanc, dans la physique céleste, est un mélange confus des sept couleurs primitives; il n'existe que par leur réunion, et chacune de ces sept couleurs primitives peut subsister sans le produire : au lieu que le blanc matériel subsiste seul indépendant des autres couleurs; le blanc chimique en est la base essentielle, puisqu'on le mélange avec les matières qui donnent les couleurs primitives, et qu'il se marie avec les secondaires pour en faire des teintes variées à l'infini. Ce n'est pas que chaque couleur ne puisse subsister sans être alliée au blanc; mais excepté quelques ocres, comme nous allons le dire, il n'est pas aisé d'employer les substances qui donnent des couleurs, à cause de leur légèreté : n'ayant pas de corps, il faut les mélanger avec du blanc de plomb, ou de la céruse, pour leur en donner, et pour qu'elles puissent peindre les sujets qu'elles couvrent.

Laissons aux physiciens et aux naturalistes le soin d'expliquer la raison de ces différences et de ces variétés; il nous suffit de savoir qu'il n'est pas de couleur primitive céleste, qu'il n'en est point de secondaire dont nous ne puissions rendre le ton par les diverses combinaisons des matières, soit terrestres, soit chimiques.

Il n'est pas nécessaire, je crois, de prévenir mes lecteurs que je ne traite les couleurs que dans leur rapport avec la Peinture d'impression; tout ce que je vais dire n'a pour objet ni la teinture, ni ce que j'appelle la peinture par excellence.

Les matières colorantes qu'emploie la Peinture d'impression, sont ou naturelles ou composées : les premières sont tirées des minéraux ou des végétaux; les autres proviennent du mélange et de la combinaison qu'on en fait. Dans un premier article, nous donnerons une notice des principales matières terrestres, et de celles de composition qui produisent les couleurs primitives (1) : dans le second, nous indiquerons leurs combinaisons, pour rendre le ton donné d'une couleur secondaire : l'habitude et la réflexion apprendront aisément comment on doit s'y prendre pour varier les nuances.

ARTICLE PREMIER.

Des principales Substances naturelles, ou de composition, qui donnent les couleurs primitives.

BLANC.

Le blanc de plomb, la céruse, le blanc de Bougival, dit d'Espagne, le blanc de craie, sont les matières qui donnent le blanc.

(1) Cette notice sera, nous le présumons, suffisante pour les amateurs et les artistes qui, ne cherchant qu'à procéder, n'ont besoin que d'avoir assez de connaissances pour faire eux-mêmes le choix des substances, et se déplairaient aux détails des autres discussions. Nous nous proposons, pour compléter à cet égard notre ouvrage, si jamais nos affaires nous le permettent, de donner un jour au public *l'Art du Fabricant et du Marchand de couleurs*, qui n'est ni moins curieux, ni moins instructif que celui que nous présentons.

Le *blanc de plomb,* que d'autres appellent céruse pure, est une matière blanche, cassante, qu'on enlève du métal appelé *plomb,* qui, au bout de plusieurs mois, se trouve convertie en écailles. Comme cette opération est fort longue, on se procure du blanc de plomb en coupant de ce métal en lames fort minces, qu'on pose sur des bois mis en travers, dans un vase au fond duquel on a eu soin de verser la hauteur de quatre à cinq doigts de fort vinaigre. Le vase ou pot luté, on le met sur un feu modéré, ou sur des cendres chaudes; ou encore mieux, dans le travail en grand, dans du fumier, pendant dix jours. On découvre le pot; on trouve ces lames couvertes de pièces blanches, dures et friables, qu'on appelle *blanc de plomb en écailles.* Quelquefois, au milieu de ces écailles, il reste des petites feuilles de plomb qui ne sont pas calcinées; il faut les séparer comme inutiles dans le blanc; quelquefois aussi elles sont couvertes d'une matière grasse et jaune, qu'il faut ratisser avant de les broyer, ce qui provient de ce que les lames de plomb n'étaient pas nettes pardessus lorsqu'on les a enfermées dans le pot.

Le blanc de plomb en écaille est sans contredit le plus beau blanc dont puisse se servir la Peinture. Quand on le veut superbe, il faut le broyer à quatre reprises différentes, avec de l'eau claire, et le plus promptement possible. Plus il est broyé, plus il devient blanc; il y en a qui le broient d'abord avec du vinaigre (croyant que par son analogie avec ce liquide, il doit devenir plus blanc), et ensuite le lavent à l'eau; mais nous conseillons de le broyer tout de suite à l'eau.

Quand le blanc de plomb est broyé, si on veut

le garder, on le laisse sécher, en *trochisques* ou petits grains, dans un endroit propre, où il n'y ait pas de poussière : il se conserve très-bien. Si on veut le mettre à l'huile, il faut, lorsqu'il est broyé pour la quatrième fois, y incorporer de l'huile d'œillet très-blanche, ce qui se fait en battant avec la molette le blanc à petits coups répétés, pour en faire sortir l'eau, que l'on remplace par l'huile : on le rebroie ensuite très-fin, par petites parties; on le dépose dans un vase ou pot de terre vernissé, en y mettant environ un demi-pouce d'eau dessus pour le conserver et empêcher qu'il ne s'y forme de peau.

La préparation à l'eau rend le blanc de plomb et plus fin et plus blanc, ce qui n'arriverait pas si on le broyait tout de suite à l'huile. C'est de ce beau blanc, ainsi préparé, dont on se sert pour glacer sur les blancs de céruse, ou pour réchampir, et, quoique très-dangereux, pour donner de l'éclat à la peau. Le meilleur venait autrefois de Venise : les Anglais et les Hollandais se sont emparés de cette branche de commerce. Plus industrieux que nous, ils achètent dans nos contrées le plomb et le vinaigre dont elles sont abondamment pourvues : ils en fabriquent le blanc de plomb et la céruse qu'ils nous vendent. Les procédés de cette manipulation étant simples, ayant d'ailleurs les matières premières, il serait très-aisé à la France, en établissant quelques fabriques, de faire tomber les manufactures étrangères, et d'en revendre à toute l'Europe : ce serait certainement une source du produit le plus considérable.

La *céruse* est ce même blanc de plomb broyé avec de la craie ou marne, par moitié, ou dans la

proportion de dix à seize; c'est-à-dire que, sur six onces de blanc de plomb, on y incorpore dix onces de marne : celle qui nous vient de Hollande est plus d'usage dans la Peinture. Nous avons dit, dans nos précédentes éditions, que les marnes ou craies de France étaient trop légères, trop friables, pour se mélanger avec la céruse, et que celles des Hollandais avaient plus de densité : nous avons appris depuis, que ce peuple industrieux venait extraire ces marnes dans les montagnes de *Canteleu*, près Rouen; qu'il en lestait ses navires, et qu'il nous les revendait façonnées, avec nos plombs et nos vinaigres : ainsi il ne nous donne que sa main-d'œuvre, qu'il fait payer très-cher. Nous nous sommes procuré de cette craie, qui nous a paru avoir beaucoup de corps, et se rapprocher beaucoup de nos ocres.

La céruse se distingue du blanc de plomb par sa couleur, qui est moins blanche, et par son poids, qui, à volume égal, est moins lourd. Elle est la base de toutes les couleurs, c'est-à-dire, qu'on la mélange avec toutes; elle leur donne du corps, les rend plus belles et plus brillantes : indépendamment de ces propriétés, que les matières colorées acquièrent par leur mélange avec le blanc de céruse, elles deviennent beaucoup plus utiles pour la Peinture; les couleurs couvrent et masquent mieux le sujet, lorsqu'il y a du blanc; elles sont plus promptes à sécher, parce que la céruse étant composée de minéral et de terre, pousse davantage au siccatif; propriété qu'elle tient du minéral, et que la terre dont elle est mélangée ne lui donnerait jamais.

On vend quelquefois, dans le commerce, de la

céruse qui vient de Rome, belle, lourde, fort blanche, mais fort chère : j'en ai peu vu, et ne suis pas en état de dire ce que c'est, ne l'ayant point observée. On vend aussi des céruses de *Crems*, petite ville d'Allemagne, dans la Basse-Autriche, sur le Danube; elles sont plus belles que notre céruse, mais le sont moins que notre blanc de plomb; elles sont chères, et d'un bon emploi.

Voici le procédé qu'on peut employer pour distinguer la céruse d'avec la craie. Creusez avec un couteau un charbon neuf; allumez-le; jetez dans le creux un peu de céruse broyée entre deux doigts; soufflez sur le charbon pour animer le feu, la céruse jaunira, et, après quelques minutes, il paraîtra des globules métalliques et brillans; c'est le plomb revivifié par le phlogistique du charbon. Cet effet n'arrivera pas, en exposant la craie à la même épreuve, parce qu'elle est une terre calcinable, produite par les débris des substances animales, testacées ou crétacées, qui ne contient aucune chaux métallique.

Cette observation est tirée d'un mémoire de MM. Pinard et le Chandelier, nommés par l'Académie royale des Sciences de Rouen, pour examiner les observations de M. de Saint-Martin, sur les effets de la céruse dans le cidre.

M. de Morveau a proposé de substituer au blanc de plomb, un blanc de *chaux d'étain*, ou de *fleurs de zinc*, mélangées avec de la terre d'alun et une terre crétacée blanche, qui se trouve aux environs de Dijon. Je n'ai point fait usage de ces blancs, d'ailleurs trop dispendieux pour la peinture d'impression.

Le *blanc de Bougival* (1), autrement *blanc d'Espagne*, est une terre, ou marne blanche, qui se fond très-facilement dans l'eau, et qui ne s'emploie qu'en détrempe ou avec le blanc de céruse, dans la détrempe vernie, lorsqu'il y a plusieurs nuances à faire : la céruse en acquiert du moelleux, et se travaille plus aisément. Jamais on ne s'en sert à l'huile, parce qu'il n'a pas assez de corps lorsqu'il y est mélangé : on le vend en pains dans le commerce. Voici comme on le prépare. Quand la marne est tirée, pour la purifier, et lui ôter son gravier, on la fait délayer dans de l'eau très-claire, mise dans un vaisseau net, et on la laisse rasseoir, ce qui se fait aisément sans aucune manipulation. On jette cette première eau, ordinairement jaune et sale. On lave cette marne de nouveau, jusqu'à ce que l'eau devienne blanche comme du lait; alors on la transvase, et encore mieux, on la passe à grande eau par un tamis de soie. Là elle dépose. On vide l'eau sans agiter le fond, et on pétrit le dépôt. Lorsqu'il est en consistance de pâte, il sèche et durcit à l'air ; le plus fin se durcit en petits bâtons, et les dernières portions du lavage, toujours plus grossières, se moulent à grosses masses, d'une livre à vingt onces, qu'on laisse sécher et durcir à l'air, et qui servent à la Peinture. Nous sommes entrés dans ce détail, parce que c'est ainsi qu'on peut nétoyer et laver toutes les terres nécessaires à notre art.

---

(1) Bougival est un bourg près Marly, à quatre lieues de Paris, dont le territoire produit beaucoup de craies blanches.

Le *blanc de craie* est à peu près de même nature que le blanc de Bougival, à la réserve qu'il est plus dur; on en fait des crayons; il sert à blanchir des plafonds. La craie dont on le tire, est une terre calcaire, friable, farineuse, s'étendant considérablement dans l'eau. On en trouve en grande quantité en Champagne, en Bourgogne, à Meudon près Paris, et en plusieurs endroits de la France.

ROUGE.

Le rouge et ses nuances, que produisent l'ocre rouge, le rouge brun, le rouge de Prusse, le cinabre, le vermillon, les laques, le carmin, est une des couleurs primitives qui jette le plus d'éclat, et qu'on varie à l'infini avec d'autres couleurs, ou plus claires, ou plus brunes. Les peintres d'impression n'en font guère usage que pour les carreaux d'appartemens; l'uniformité d'une teinte rouge ne flatte pas assez la vue. Nous allons faire connaître toutes ces matières, dont les peintres en tableaux se servent plus volontiers pour préparer leurs toiles, et pour soutenir les autres couleurs.

Les *ocres*, en général, sont des terres mélangées, grasses, pesantes, qui ont de la saveur, et une couleur dont l'action du feu augmente l'intensité. On prétend qu'elles se forment des métaux tels que le zinc, le fer, le cuivre, qui se sont vitriolisés, puis déposés avec les terres. Les ocres rouges ont toutes subi une chaleur naturelle assez vive pour passer à cette couleur. Quelle que soit la cause de cette chaleur souterraine, on y recon-

naît les métaux par la couleur qu'elles tiennent d'eux, par leur poids, qui surpasse celui des terres ordinaires, et par leur réduction. Il y a des ocres de différentes espèces; elles varient considérablement entre elles par la couleur, la densité; ce qui vient de la quantité plus ou moins grande des terres étrangères avec lesquelles elles sont mêlées. Presque toutes les terres dont se sert la Peinture, sont des ocres; ou du moins, de savans naturalistes pensent que la terre verte de montagne, la terre de Vérone, la terre d'ombre, la terre de Cologne, et toutes les autres dont nous allons parler, doivent être rangées dans la classe des ocres (1).

L'*ocre rouge* est une terre rouge, plus ou moins foncée, dont on se sert dans la Peinture pour les carreaux d'appartemens; celle qu'on vend plus communément dans le commerce, comme *ocre rouge,* a acquis cette couleur par la calcination. Il faut la choisir nette, fragile, et haute en couleur.

On nous apporte d'Angleterre une espèce d'ocre rouge, qu'on appelle *rouge brun* ou *brun rouge d'Angleterre,* bon à la détrempe et à l'huile, qui sert aussi à peindre les carreaux d'appartemens, les charriots, et qui, mélangé avec le plâtre, donne les couleurs de brique. On m'a assuré que les Anglais le fabriquaient à Deptfort, près de Greenwich, à sept milles de Londres, en calcinant les fèces de la couperose dans un fourneau de réverbère, et les remuant continuelle-

(1) Il y a trois mines en Berri, très-abondantes en ocres; tous les jours on en découvre dans nos provinces. Voir les Mémoires de l'Académie, surtout ceux de M. Guettard.

ment jusqu'à rougeur parfaite; on les lave pour enlever l'acrimonie vitriolique; quand elles sont sèches, on les met dans un coffre où sont enfermées deux boules de fer. Le coffre est suspendu; en l'agitant, le coffre fait rouler les boules, qui réduisent en deux heures trois cents livres de couleur rouge en poudre impalpable.

Le *rouge de Prusse* est une substance donnant un rouge imitant le vermillon, qui sert communément aux peintres d'impression à mettre les carreaux en rouge, et aux peintres à talens, pour leurs tableaux. Il est plus beau, plus vif que le brun-rouge d'Angleterre : selon les uns, c'est une terre calcinée; selon d'autres, dont je crois l'opinion fondée, c'est le *colcothar* ou *caput mortuum* des eaux-fortes qu'on réduit en poudre fine, après les avoir bien lavées.

Le *cinabre* est une matière minérale, dure, compacte, pesante, brillante, cristalline, très-rouge, composée de soufre et de mercure, extrêmement unis, et sublimés par l'action du feu. On en distingue de deux sortes, le naturel et l'artificiel. Le premier se trouve dans les mines du mercure, et le second se compose en mêlant du mercure avec du soufre, et faisant sublimer ce mélange, qu'on trouve au haut du vaisseau, en masse dure, par longues aiguilles, tirant un peu sur le violet-brun. Il faut choisir ce dernier en belles pierres, fort pesantes, brillantes, à longues et belles aiguillettes, et d'une belle couleur rouge. Lorsqu'il est broyé long-temps, il se réduit en poudre fine, et donne une des plus belles couleurs qu'il y ait : il y en a qui l'appellent alors *vermillon*, qu'il ne faut pas confondre avec le *ver-*

millon d'Angleterre, qui nous vient en poudre, moins beau, d'une nuance plus pâle, et que nous croyons n'être autre chose qu'un mélange de minium et de cinabre bien pulvérisés ensemble, plus ou moins beau, suivant la dose de mine. C'est de ce dernier vermillon dont on se sert pour les trains d'équipages, pour rougir la cire d'Espagne, teindre les tranches de livres; il se détrempe facilement avec la colle, si l'on veut s'en servir en détrempe, ou avec la gomme arabique, pour la miniature, et n'est pas sujet à changer de couleur.

Le *carmin* est une fécule ou poudre, d'un très-beau rouge foncé et velouté, qu'on extrait de la cochenille, par le moyen de différens acides, tels que l'alun de Rome. Nous donnons ci-après le détail de sa fabrication, dans l'Art du Fabricant de Couleurs. Il doit être en poudre impalpable, et haut en couleur; il sert à peindre en miniature, et pour faire les draperies des tableaux de conséquence. Nous l'employons quelquefois dans les décorations, pour, dans les couleurs vigoureuses, soutenir la laque. On dit qu'on y faisait autrefois infuser du chouan et de l'autour; mais l'extrême rareté de ces deux substances fait qu'on s'en passe, et je n'en ai jamais vu.

Les *laques*, en général, sont des corps, ou chimiques, ou terrestres, auxquels on donne une teinture. On obtient les premiers par l'effervescence d'une liqueur alkaline, saturée d'une liqueur acide; ils sont clairs, transparens, inaltérables, et ne perdent jamais la couleur dont ils sont teints. Les seconds, mélangés avec des craies blanches, ou avec de l'amidon, ne sont pas, à beaucoup

près, aussi avantageux pour la Peinture ; on les reconnaît à leur très-grande légèreté, leur prompte dissolution et leur opacité. C'est par la composition de ces corps qu'on les distingue en laques fines et laques ordinaires ; et c'est la nature de la couleur dont on les teint, qui les différencie en vraies ou fausses.

La *laque*, rouge, fine, vraie, dite laque de Venise ou de Florence, est celle dont le corps chimique blanc, ou terre d'alun, est teint avec une couleur extraite de la cochenille. Cette dénomination de Venise, ou de Florence, lui vient parce qu'elle doit son origine à l'une de ces deux villes; on en fabrique d'aussi belles à Paris : on les distingue en laques carminées et en laques fines. On s'en sert pour le tableau, pour la décoration : il faut les choisir hautes en couleur, nettes, claires, inaltérables au citron ou au vinaigre.

Celle qu'on teint avec du bois de Brésil, ou d'autres bois, s'emploie pour la Peinture d'impression. J'ai fabriqué des unes et des autres, tant solides que liquides.

La *laque plate*, qui vient d'Italie, sert beaucoup pour la décoration : on la broie à l'eau ; elle donne une belle laque brune, en y incorporant de la cendre gravelée : elle est préférable à la laque fine pour la décoration.

JAUNE.

L'*ocre jaune*, qu'on emploie ordinairement dans les couleurs de bois, et plus communément pour de gros ouvrages de peinture, s'emploie pure, à l'huile et à la détrempe. Sur sa nature et le choix, voyez ci-dessus *l'ocre rouge*.

L'*ocre de rue* ou *de rut*, ou *le jaune obscur*, est une terre naturelle, qui se prend aux ruisseaux de mine de fer. On l'emploie pour imiter les couleurs de bois. La calcination lui donne une belle couleur; il imite et peut suppléer la terre d'Italie : il faut le choisir.

Le *jaune de Naples* est une espèce de crasse qui s'amasse autour des mines de soufre, qu'on dit provenir des laves du mont Vésuve ; c'est le plus beau jaune. Sa couleur est plus douce, et sa substance plus grasse que celle des orpins, des massicots et des ocres. Il s'allie, se marie avec les autres couleurs, et les adoucit; mais il demande des soins particuliers pour sa préparation : il faut le broyer sur un porphyre ou un marbre, et le ramasser avec un couteau d'ivoire; car la pierre et l'acier le font verdir. Il sert pour les fonds chamois, les beaux jaunes imitant l'or, et pour les équipages (1).

---

(1) Je suis ici l'opinion commune et reçue, que le jaune de Naples provient des laves du mont Vésuve. M. Fougeroux de Bondaroy, dans une dissertation insérée p. 303, dans les Mémoires de l'Académie de 1766, soutient que le jaune de Naples est une composition connue à Naples sous le nom de *Giallolino*, dont un particulier a seul le secret. N'ayant pu le découvrir, lors de son voyage en Italie, ses recherches chimiques lui ont appris qu'il se composait avec de la céruse, de l'alun, du sel ammoniac, de l'antimoine diaphorétique. Je renvoie à la dissertation, et me fais un plaisir de rendre hommage à l'habile physicien qui a bien voulu nous communiquer cette découverte, qui pourra un jour devenir l'objet d'une branche de commerce en France. Le Parfait Vernisseur, qui a cité là-dessus le Mémoire de l'Académie, s'est bien gardé de le citer, ni de

Le *jaune minéral* est un mélange de litharge anglaise calcinée avec du sel ammoniac ; nous en donnons ci-après la composition.

Terra merita, ou *curcuma longa*, ou *safran des Indes*, est une petite racine qui approche, en figure et en grosseur, du gingembre : cette racine dure, ou comme cornée, jaune en dehors et en dedans, qui naît en plusieurs lieux des grandes Indes, d'où on nous l'apporte sèche, peint en jaune approchant le safran, et sert à donner une couleur d'orange. On doit la choisir fort odorante, nouvelle, pesante, compacte, bien nourrie, de couleur jaune safranée. On l'emploie pour peindre les parquets.

Le *safran bâtard*, ou *carthame*, appelé par les droguistes *safranum*, donne aussi une couleur qui, bouillie dans l'eau, tire sur l'orange, et sert à peindre les parquets d'appartemens. Il faut le

---

lui rendre justice. C'est sans doute un trait d'ingratitude : mais il résulte un mal bien plus considérable de cette réticence ; car ceux qui auront lu Pomet, Lémery, le Dictionnaire des Arts de Corneille, l'Encyclopédie, la Dissertation de M. Guettard sur les Ocres, citée ci-dessus, l'OEuvre posthume de M. de Montami, le Dictionnaire de Peinture, qui tous assurent que le jaune de Naples est une terre ou un minéral qui se trouve aux environs de cette ville, et qui liront, dans le Parfait Vernisseur, une composition de jaune de Naples, croiront aisément que c'est une erreur de plus ; au lieu que s'il eût cité son auteur, M. Fougeroux, il aurait balancé au moins les suffrages ; de là il eût fait naître la curiosité de savoir de quel côté se trouve l'erreur. Le fait éclairci, un habile ouvrier peut employer des procédés, tenter des expériences, et, d'après un auteur avoué et reconnu pour savant, partir de ce point pour pénétrer plus avant dans le vaste pays des découvertes.

choisir haut en couleur, approchant du safran véritable. L'Alsace et la Provence nous en fournissent; mais le plus beau nous vient du Levant.

On compose des jaunes qu'on appelle *stils de grain*, en teignant dans une décoction de graine d'Avignon, où l'on mêle un peu d'alun de glace, une espèce de craie, ou marne blanche, qui vient en Champagne, aux environs de Troyes, dont on forme des pâtes, ou petits pains, qu'on fait sécher. On le broie pour la détrempe et pour l'huile : il faut le choisir tendre, friable, de couleur jaune doré; il donne une couleur jonquille, et on en fait des jaunes de différentes nuances, en le mêlant avec plus ou moins de blanc. Il sert à teindre des parquets. Le *stil de grain jaune*, qui sert aux décorations et pour les tableaux, se fait avec la teinture de la graine d'Avignon, dont on charge une terre d'alun, ce qui donne une belle couleur jaune et transparente.

La *graine d'Avignon*, qui sert à faire ces stils de grains, provient d'un arbrisseau nommé *petit noirprun*, qui croît vers Avignon; il faut la choisir sèche, assez grosse, et bien nourrie. On fait aussi des stils de grains comme ceux de Troyes, qu'on emploie pour les parquets, avec des infusions de *gaude*, qui est une plante qu'on cultive en terre grasse dans le Languedoc, la Normandie, la Picardie, et en plusieurs autres lieux : elle devient jaune en séchant.

La compagnie des Indes nous a quelquefois apporté à Lorient une graine qu'on appelait dans le commerce *graine d'Ahoua*, dont je ne décrirai ni l'origine ni la substance, mais qui, employée en stil de grain, est superbe en peinture : elle est aussi

belle que l'orpin, se soutient beaucoup mieux, et n'en a point les inconvéniens.

VERT.

Le *vert-de-gris* ou *verdet*. On entend, sous cette dénomination, toute rouille verte ou bleue qui se forme sur les vaisseaux ou instrumens qui sont faits de cuivre ou d'autres compositions métalliques non malléables, où le cuivre entre, et qui sont connues sous différens noms, comme *laiton*, *bronze*, *similor*, dont on se sert pour faire une infinité de machines. Le *verdet* est une rouillure de cuivre pénétré et raréfié par la vapeur acide du vin, qui passe à l'état du vinaigre. On en fait beaucoup en Languedoc, en Provence, à Grenoble, où le marc du raisin a beaucoup de force pour pénétrer le cuivre, et l'empreindre de son acide.

On prépare le vert-de-gris distillé, en le faisant dissoudre complètement dans l'acide du vinaigre distillé, qu'on évapore ensuite pour le cristalliser sur des bâtons fendus, qui donnent à ces cristaux amoncelés la figure d'une grappe de raisin. Il faut choisir ce vert distillé en beaux cristaux, secs, hauts en couleur, ayant un coup d'œil velouté.

On emploie communément le *verdet* à peindre les treillages; quand il est distillé, il sert dans les verts au vernis, faisant de très-beaux verts, par le mélange qu'on en fait avec du blanc : dissous dans l'eau chaude, par le moyen du tartre, on en tire une teinture qui sert à enluminer, et principalement dans le lavis coloré des plans, pour représenter la couleur d'eau. On ne s'en sert point

pour les couleurs en détrempe. Il faut en mêler le moins qu'on peut avec les couleurs à l'huile; car, lorsqu'il est séché, il les fait foncer quand on ne les vernit pas : il est en outre fort dangereux à employer. Si on veut l'employer au vernis, broyez-le à l'essence; n'en détrempez que peu à peu; car il épaissit étant gardé : il est superbe, détrempé au vernis blanc au copal, pour les fonds d'équipages en vert d'eau.

Le *vert de vessie* se fait avec le fruit d'un arbrisseau qu'on nomme *noirprun* ou *bourg - épine*. On en cueille les baies quand elles sont noires et bien mûres; on les met à la presse, on en tire le suc, qui est visqueux et noir, qu'on laisse évaporer à petit feu, sans l'avoir fait dépurer; on y ajoute un peu d'alun de roche dissous dans l'eau, et de l'eau de chaux. Pour rendre la matière plus haute en couleur, et plus belle, on continue un petit feu sous cette liqueur, jusqu'à ce qu'elle ait pris une consistance de miel; alors on la suspend à la cheminée, ou dans lieu chaud, dans des vessies de cochon ou de bœuf (c'est ce qui lui a fait donner le nom de vert de vessie); on l'y laisse durcir pour le garder. On doit le choisir dur, compacte, assez pesant, de couleur verte; on s'en sert ordinairement pour peindre sur des éventails, faire les lavis des plans. On peut l'employer en détrempe, en le laissant infuser dans l'eau; mais il ne vaut rien à l'huile, et ne sert ni aux bâtimens, ni aux équipages.

La *terre verte* est une terre sèche, de couleur verte, dont il y a de deux sortes; savoir : *terre verte commune, et terre verte de Vérone,* en Italie; l'une est une espèce de terre grasse, qui ne

se dissout pas facilement à l'eau, et qu'il faut y bien broyer pour l'employer; elle est d'un vert assez pâle : l'autre est d'un beau vert, ayant beaucoup plus de corps que la commune. Elle devient d'un vert foncé broyée à l'huile, et sert aux peintres de paysages, de marbre, et ne s'emploie point en détrempe.

Le *vert d'iris* est une espèce de pâte ou de fécule verte qu'on tire de la fleur bleue de l'iris; on ne s'en sert guère que pour la miniature.

Le *vert de montagne*, ou *vert de Hongrie*, est un minéral ou fossile verdâtre, ou plutôt une chaux de cuivre verte, qu'on trouve en petits grains, comme du sable, dans les montagnes de Kernhausen, en Hongrie; il doit être d'un beau vert foncé de Saxe. Quoiqu'en poudre, il faut le broyer pour l'employer, soit en détrempe, soit à l'huile; ce qui doit se faire avec beaucoup de ménagement, car il fait foncer les couleurs.

On compose aussi des *verts* pour la détrempe vernie, avec du blanc de céruse, de la cendre bleue et du stil de grain de Troyes; ils sont aussi beaux que les verts de montagne, et ne sont pas aussi sujets. On peut faire ce même vert avec de la céruse, du bleu de Prusse, et du stil de grain jaune; mais il est moins vif et plus terreux. En y ajoutant un peu de vert de montagne, on lui donne une couleur plus vigoureuse.

BLEU.

Cendre bleue. On donne ce nom à une pierre bleue, tendre, grènelée, presque réduite en poudre, qu'on trouve dans des mines de cuivre, en

Pologne et dans un terrain particulier de l'Auvergne (1); elle est d'une grande beauté, et fort en usage dans la détrempe, surtout dans les décorations de théâtre, pour faire de beaux fonds de ciel. Mêlée avec du stil de grain jaune de Troyes, elle sert aux éventaillistes et aux peintres en paysages, et leur donne de beaux verts. Elle ne vaut rien à l'huile.

L'*inde* et l'*indigo* sont des fécules bleues qu'on nous apporte en masse ou en pâte sèche des Indes orientales. Les voyageurs en ont décrit la fabrication. L'*inde* est plus claire et plus vive, ce qui vient seulement du choix de la matière; car au fond c'est la même. L'*indigo*, qu'on emploie davantage en peinture, est de couleur de bleu obscur. Il doit être lourd, médiocrement dur. Il sert à la détrempe pour faire du petit-gris ou des paysages; il faut le mélanger avec le blanc, ayant beaucoup de corps; mais il se décharge en séchant, et perd la plus grande partie de ses forces. Son caractère distinctif est qu'en le frottant avec l'ongle, il prend une couleur brillante de cuivre rouge. Il faut qu'en le cassant il soit parfilé de blanc.

Le *lapis lazuli*, ou *pierre d'azur*, est une pierre opaque, pesante, bleue, ou de la couleur de la

(1) La chimie compose aussi des cendres bleues, en mêlant ensemble trois parties de bon sable blanc cristallisé, bien séché au feu, deux parties de nitre, une partie de limaille de cuivre, une partie de sel commun décrépité, et un huitième de partie de sel ammoniac. On fait fondre le mélange dans un creuset, on verse la matière dans de l'eau froide, on la lave, on la tamise; l'eau décantée, on fait sécher la poudre bleue, qu'on réduit en poudre impalpable.

fleur du bleuet, mêlée avec de la gangue ou de la roche, parsemées de quelques paillettes d'or et de cuivre, ou de pyrites blanches de différentes grosseurs : elle se trouve dans des carrières, aux grandes Indes et en Perse; elle est employée principalement pour faire l'*outremer.* Je n'en donne point ici la manière : on la trouvera assez bien décrite dans la chimie de Spielmann; j'y renvoie. Comme l'outremer est fort coûteux, on ne s'en sert que pour les tableaux : les peintres d'impression ne l'emploient point.

L'*azur*. Ce mot est consacré en général à désigner une belle couleur de bleu céleste. Comme substance, on le désigne sous les noms de *smalt, bleu d'émail, verre de cobalt,* parce qu'on le tire du cobalt, matière métallique, très-utile pour la faïence, la porcelaine, la teinte des émaux, les bleus d'empois; il n'est d'usage que dans la Peinture d'impression, pour les endroits exposés à l'air : on ne l'emploie pas pour les intérieurs, tant parce que sa couleur devient verdâtre, qu'à cause de sa dureté, qui le rend pesant et difficile à être rompu avec les autres couleurs. Broyé en poudre grossière, on l'appelle *azur à poudrer,* et *émail* lorsqu'il est broyé très-fin. L'un et l'autre noircissent à l'huile : on en saupoudre les fonds peints en huile, comme enseignes, etc.

Le *bleu de Prusse,* ainsi appelé parce qu'il a été trouvé en Prusse, par le nommé Dippel, est une composition entièrement due à la chimie. Il y a dans les différens auteurs (1) plusieurs dis-

(1) Voyez le premier volume de *Miscellanea Berolinensia,* 1710, mois de janvier et février 1724, des Tran-

sertations sur la manière de le faire : j'y renvoie. Il doit être d'un beau bleu foncé, avoir la casse nette. Il sert à l'huile et à la détrempe ; il ne faut en broyer que la quantité nécessaire pour l'opération, étant très-susceptible de se graisser quand il est gardé. J'en fabrique d'aussi beaux que ceux de Berlin et de Londres, et j'en tiens de communs, tant solides que liquides.

BRUN.

L'*ocre de rue*, que j'ai rangée dans les jaunes, sert à peindre en bleu clair, cannelle, et pour imiter les couleurs de papier, en la mêlant dans les badigeons. Elle donne des couleurs de bois plus ou moins foncées. Les peintres en tableaux s'en servent beaucoup.

La *terre d'ombre*, ainsi nommée à cause de sa couleur brune, est une terre obscure, friable, plus tendre dans son état naturel qu'étant calcinée, qui sert à peindre en brun; elle s'introduit dans les couleurs de bois, dégraisse l'huile, et, pure, s'emploie à glacer des fonds bruns. Les peintres en tableaux s'en servent pour ombrer et faire des fonds. La calcination lui donne un ton plus brun.

Le *stil de grain brun*, ou d'*Angleterre*, est une composition chimique dont on se sert pour ombrer et faire des glacis. On l'emploie pour des tableaux

---

sactions philosophiques ; Mémoires de l'Académie des Sciences de Paris, année 1725, par M. Geoffroy ; année 1765, par M. Malouin; premier volume des Savans Étrangers, par M. l'abbé Menon.

d'ornemens ou d'histoire. Il doit être de casse nette, et est superbe à l'huile.

La *terre d'Italie* est une terre approchante de celle de l'ocre de rue, mais plus vive, plus belle, qu'il faut choisir lourde, brune en dedans. Elle doit happer à la langue. Elle ne s'emploie qu'au pinceau, pour faire de beaux lavis et des glacis.

La *terre de Cologne* est une espèce de terre d'ombre, mais un peu plus brune et plus transparente à l'emploi, sujette à se décharger : elle ne sert que pour les peintres en décorations et en tableaux.

Nous avons encore plusieurs autres couleurs d'Italie imitant celles dont nous venons de parler, mais qui ne servent qu'aux décorations et aux tableaux, telles que le jaune d'Italie, terre de Sienne, etc.

NOIR.

Tous les noirs, en général, sont le résultat charbonneux des matières qu'on a brûlées avec la précaution de ne point les laisser se consumer à l'air, quand elles sont réduites en charbons; tels sont :

Le *noir d'ivoire* se fait avec des morceaux d'ivoire renfermés dans un creuset ou pot de terre luté avec de la terre à potier, qu'on place dans leur four lorsqu'ils cuisent leur poterie, avec la précaution qu'il n'y ait aucun jour au creuset ou autres vases; autrement il se consumerait. Il est plus velouté que le noir de pêche, et fait un très-beau noir, employé à l'huile ou au vernis : mélangé avec le blanc, il donne le gris de perle.

Le *noir d'os* provient d'os de moutons brûlés

et préparés comme le noir d'ivoire. Il donne un noir roussâtre, néanmoins fort doux à la vue. Comme les os brûlés sont fort durs, quoique brûlés, on les broie d'abord à l'eau, parce que tous les corps durs se broient bien plus facilement à l'eau qu'à l'huile. Quand ils sont secs, et que l'eau est évaporée, on les broie aisément à l'huile. On peut les garder tant qu'on veut, broyés à l'eau, et on les emploie à l'huile quand on en a besoin. Les noirs, étant difficiles à sécher, demandent à être tenus plus fermes, broyés à l'huile, que les autres couleurs, afin d'avoir la facilité d'y mettre la quantité nécessaire d'huile grasse.

Le *noir de pêches*, qui vient des noyaux de pêches pilés et broyés comme celui d'ivoire, sert à faire des gris plus roussâtres. On peut s'en servir à l'eau.

Le *noir de charbon* se fait avec des morceaux de charbons nets et bien brûlés, qu'on pile dans un mortier, et qu'on broie ensuite à l'eau sur un porphyre, jusqu'à ce qu'ils soient assez fins; alors on les met sécher par petits morceaux sur du papier lisse. Le meilleur nous vient par l'Yonne: il faut le choisir, le broyer extrêmement fin, pour l'employer à l'huile. On s'en sert pour peindre en détrempe. Mélangé avec du blanc, il donne de beaux gris pour les plafonds, escaliers, etc.

Le *noir de vigne* se tire des sarmens brûlés; c'est le plus beau de tous les noirs; plus on le broie, plus il donne d'éclat: aussi les peintres en tableaux s'en servent-ils de préférence.

Le *noir de fumée* est une substance d'un beau noir, qu'on recueille de plusieurs façons, de la mèche d'une lampe, d'une chandelle, d'une bou-

gie; mais celui de poix est le meilleur. C'est une suie de résine qu'on retire en mettant tous les petits morceaux de rebut de toute espèce de poix, dans de grands pots, ou marmites de fer, qu'on place dans des chambres fermées de toutes parts, et tendues de toiles ou peaux de moutons: on met le feu à la poix, et, pendant qu'elle brûle, la fumée se condense en une suie noire, qui s'attache aux toiles : on ramasse cette suie, et on la garde en poudre dans des barils, ou en masse. Le noir de fumée s'incorpore parfaitement avec l'huile, mais ne se mêle point avec l'eau pour la détrempe. Quand on veut l'employer, on le détrempe avec du vinaigre ou de la colle figée. Il rougit communément, et il n'est pas bon dans les couleurs. On s'en sert pour les fers, les balcons, les jeux de paume, et à faire les bandeaux noirs qui accompagnent les litres d'église.

Le *noir d'Allemagne*, qui nous vient en poudre de Francfort, de Mayence, de Strasbourg, se fait avec de la lie de vin brûlée, lavée ensuite dans de l'eau, puis broyée dans des moulins faits exprès. Il faut le choisir léger, le moins sableux possible, luisant, doux, friable, plus lourd que notre noir de fumée. Il doit donner un noir de velours.

Le *noir de composition* est le résidu des opérations du bleu de Prusse : comme il tire un peu sur le bleu, on s'en sert avec le blanc pour faire les beaux gris argentins.

Des Orpins, Massicots, etc.

Nous n'avons point mis au nombre des matières qui composent les couleurs, les *orpins*, les *massi-*

cots, le *minium*; comme ils peuvent être suppléés par quantité d'autres substances qui valent mieux, qu'on court d'ailleurs, en les employant, des dangers infinis, nous conseillons aux artistes et aux amateurs de s'en servir le moins qu'ils pourront, et en si petite quantité et avec tant de précautions, qu'il n'y ait aucun risque à courir.

L'*orpin* ou *réalgal*, est un arsenic dont il y a deux espèces : une naturelle et l'autre artificielle. L'orpin naturel est jaune et en écailles; il prend sa dose de soufre par des feux souterrains : le réalgal artificiel, qui est le plus commun, est un mélange d'arsenic et de soufre, suffisant pour le faire jaune ou rouge, et qu'on fond ensemble dans des creusets. Le *naturel* est le plus estimé : il doit être choisi en beaux morceaux talqueux, d'un jaune doré, luisant et resplendissant comme de l'or, se divisant facilement par écailles ou lamines minces. L'*artificiel* doit être d'un beau rouge. L'un et l'autre se broient à l'essence, pour être employés au vernis; ils peuvent l'être à l'huile : le rouge qu'ils donnent approche de la couleur de souci.

Le *massicot*, dont on se servait beaucoup autrefois pour peindre, est une céruse ou blanc de plomb, qu'on a calciné par un feu modéré. Il y en a de trois sortes, blanc, jaune, doré : leur différence ne provient que des divers degrés de feu qui leur ont donné des couleurs différentes. Le massicot blanc est d'un blanc jaunâtre; c'est celui qui a reçu moins de chaleur : le massicot jaune en a reçu davantage, et le massicot doré encore plus. Nous ne les désignerons que sous le nom de *céruse calcinée*. Comme on s'en sert

beaucoup dans nos trois arts, nous allons indiquer la façon de le calciner.

On concasse la céruse en morceaux gros comme des avelines, qu'on met sur le feu, dans une poêle de fer, et qu'on remue comme le café, quand on veut le brûler : lorsqu'elle prend une couleur jaune, elle est suffisamment calcinée : on la retire et on la broie avec de l'huile. Il faut la calciner en plein air, et en éviter la vapeur qui est mortelle. C'est lorsqu'elle a été ainsi broyée à l'huile, qu'on l'emploie aux différens usages que nous indiquerons.

Le *minium* est une chaux de plomb pulvérisée, d'un beau rouge orange, fort vif, et rendu tel par une longue calcination; il est excellent pour la détrempe, donne les couleurs d'enfer dans les décorations, et s'emploie à l'huile étant bien broyé, ainsi que pour faire de beau rouge, et même du vermillon. Les orpins, massicots et minium, deviennent très-beaux, employés au vernis.

ARTICLE II.

De la combinaison des matières colorées pour saisir un ton donné.

Les principales matières qui entrent dans la composition des couleurs étant connues, nous allons nous occuper de la façon de les disposer et de les combiner entre elles, soit pour saisir le ton d'une couleur primitive, soit pour rendre celui d'une couleur secondaire. Dans la section sui-

vante, nous ferons voir comment il faut les broyer, détremper et mélanger.

Les couleurs primitives matérielles sont, comme nous l'avons dit, le blanc, le rouge, le jaune, le brun et le noir. Chacune de ces couleurs a ses nuances ; deux ou plusieurs de ces couleurs primitives donnent les couleurs secondaires. Il faut bien se garder de confondre la *nuance* avec la *couleur secondaire ;* la nuance exprime le passage insensible ou presque insensible d'une couleur forte, vive, à une couleur plus faible, plus tendre, de la même espèce, comme celle du rouge foncé au rouge brun, du rouge brun au rouge clair, qui est la dernière nuance connue du rouge; du vert pré au vert de treillage, du vert d'eau au vert pomme, qui est la dernière nuance du vert qu'on puisse rendre : on peut bien encore mélanger ces nuances ; mais elles s'éloignent trop du ton primitif, se perdent, et vont se confondre ou dans les couleurs secondaires, ou dans d'autres nuances.

La couleur secondaire est, au contraire, un mélange de deux ou de plusieurs couleurs primitives, dont les nuances proviennent de la combinaison de ces matières entre elles. Ces nuances secondaires, mariées avec les nuances primitives, peuvent, à leur tour, produire d'autres nuances mixtes. Nous n'entrerons pas dans le détail de toutes ces nuances, que le teinturier habile sait mixtionner et varier à l'infini; la peinture d'impression n'en admet point, et le Peintre en tableaux les rejette, puisqu'il ne reconnaît dans ses couleurs que les teintes et les demi-teintes.

La nature a nuancé les matières colorées dont

se sert la Peinture : si l'industrie en crée, ce n'est qu'en mélangeant ces matières; car elle ne peut dégrader le ton de leur couleur que par la mixtion ou l'addition d'une matière étrangère. Ainsi, sous ce point de vue, la nuance deviendra une couleur secondaire, puisqu'elle ne peut se produire que par le mélange.

La combinaison de ces matières pour faire une nuance, ou pour composer une couleur secondaire, n'est que jusqu'à un certain point subordonnée au détail des préceptes. Les matières et leurs effets bien connus, le goût seul doit présider à leur mélange : le goût, qu'on a appelé un sentiment intime et éclairé, et qu'on eût peut-être mieux fait connaître, en le définissant l'expression heureuse d'une sensation délicate et juste, doit seul fixer l'amateur ou l'artiste sur le choix et le ton de sa couleur. Nous pouvons bien indiquer quelles sont les matières qui peuvent donner telle couleur fixe, celles même qui, combinées ensemble, peuvent offrir un mélange; mais il n'appartient qu'au goût, à ce maître impérieux, qui commande sans pouvoir être asservi, et qui asservit sans commander, qui saisit le local, les jours, la position, l'ensemble, d'ordonner la teinte précise et convenable qui doit flatter l'œil et plaire à la vue. Ainsi nous n'entreprendrons point de décrire comment d'une teinte vive on doit ménager des jours tendres à des yeux délicats; comment dans un lointain il faut dégrader les tons de lumière, pour qu'à une distance donnée l'on ne trouve qu'une perspective douce, flatteuse. La peinture d'impression résiste à toutes ces révolutions imperceptibles. Son grand

art est de plaire par une uniformité soutenue ; d'en médionner les teintes, pour qu'elles ne soient ni trop dures ni trop faibles ; de ne point choquer le regard, mais de le nourrir ; de soutenir la vue sans l'embarrasser ; enfin, de ne point donner des couleurs trop tranchantes, de n'en pas substituer d'ondoyantes, et qui tiennent à plusieurs. Nous allons seulement indiquer la manière de composer et de combiner entre elles les premières teintes, abandonnant les autres, comme on dit, *à l'idée du peintre*.

Quoique nous n'ayons pas encore parlé de la façon de broyer et de détremper les couleurs, soit à l'eau, soit à l'huile, cependant, pour n'y pas revenir, en marquant quelle combinaison il en faut faire, nous indiquerons tout de suite quel est le liquide qui leur est le plus avantageux à l'emploi.

BLANC.

Les trois substances qui donnent le blanc sont, comme nous l'avons dit page 16, le blanc de Bougival, le blanc de céruse, le blanc de plomb.

Pour avoir un blanc *en détrempe*, si vous ne voulez pas vernir, broyez à l'eau du blanc de Bougival, et détrempez-le à la colle de parchemin.

Si vous voulez vernir, broyez du blanc de céruse à l'eau, et détrempez-le à la colle de parchemin. On prépare de même le blanc de plomb.

Pour peindre à l'*huile*, si vous voulez vernir, broyez la céruse ou le blanc de plomb avec de l'huile de noix ou d'œillet, et détrempez-les avec de l'essence de térébenthine.

Si vous ne voulez pas vernir, il faut les détremper avec de l'huile coupée d'essence.

Comme la couleur du blanc est quelquefois trop fade à la vue, que le temps la jaunit, et que l'huile la roussit toujours un peu, pour lui donner un air plus vif, plus pétillant, il faut y mettre une légère pointe de bleu, ou du noir de charbon, que l'on broie séparément, soit à l'eau, soit à l'huile, et qu'on mélange ensuite avec le blanc.

Le blanc nuancé de noir ou de bleu donne le gris. Les principaux sont, l'argentin, le gris de perle, le gris de lin et le gris.

Le *gris argentin* se fait en prenant du beau blanc, et le mélangeant avec du bleu d'indigo, ou du noir de composition, ou du noir de vigne, en très-petite quantité.

Le *gris de lin* se compose avec de la céruse, de la laque, et très-peu de bleu de Prusse, qu'on broie séparément, et qui, mélangés ensemble dans la quantité nécessaire, donnent le gris de lin qu'on cherche.

Le *gris de perle* se fait à peu près comme l'argentin; on peut seulement y substituer le bleu de Prusse au bleu d'indigo.

Le *gris ordinaire* se compose avec du blanc et du noir de charbon. Tous ces gris s'emploient également à l'huile et à la détrempe.

ROUGE.

Le rouge ne se mélange guère pour la Peinture d'impression, qui n'en fait usage que pour les carreaux d'appartemens, les roues d'équipages et les chariots. Pour les premiers, on se sert du gros

rouge et du rouge de Prusse ; pour les seconds, on emploie le vermillon, le minium et le rouge de Berri ; et c'est ce dernier qui sert aux gros ouvrages de peinture en rouge. On en verra l'emploi dans le détail de ces trois parties.

De la laque carminée, du carmin, et très-peu de blanc de céruse, font le *cramoisi*.

Pour faire *couleur de rose*, mettez peu de carmin, une pointe de vermillon et du blanc de plomb.

De la laque, du carmin et peu de bleu, font *lilas*. Ces couleurs seront plus belles, employées à l'huile d'œillet, et détrempées à l'essence.

JAUNE.

L'ocre de Berri donne le jaune ; pur, il fait un jaune foncé, et un jaune plus tendre, mélangé avec le blanc de céruse, qui lui ajoute du corps. On peut les employer l'un et l'autre en détrempe ; broyés à l'huile, on peut les détremper à l'huile, ou à l'essence, ou à l'huile coupée d'essence.

On compose le *chamois* avec du blanc de céruse, beaucoup de jaune de Naples, une pointe de vermillon et un peu de jaune de Berri : ces substances s'emploient de toutes façons.

On fait *jonquille* avec de la céruse et du stil de grain de Troyes : on aura le *jaune citron* ou *aurore*, en mêlant plus ou moins d'orpin rouge et d'orpin jaune. L'un et l'autre ne s'emploient guère qu'à l'huile, et deviennent superbes employés au vernis. Si vous ne voulez pas vous servir d'orpin, prenez du blanc de céruse, auquel vous ajouterez du beau stil de grain de Troyes, ou du

jaune de Naples, qui est plus solide, et que vous emploierez comme vous voudrez.

Lorsqu'on ne veut point dorer un sujet, on le met en *couleur d'or*, ce qui se fait avec le plus ou le moins de blanc de céruse, le plus ou le moins de jaune de Naples et d'ocre de Berri. On y peut joindre un peu d'orpin rouge, pour soutenir le ton de l'or : on emploie toutes ces matières à l'huile, ou à la détrempe.

VERT.

Le *vert d'eau en détrempe* se fait avec du blanc de céruse broyé à l'eau, avec lequel on mêle plus ou moins de vert de montagne, aussi broyé à l'eau, selon qu'on le veut plus ou moins foncé; on les détrempe l'un et l'autre à la colle de parchemin. On compose aussi un *vert d'eau* plus vif et moins sujet à changer, avec de la céruse, de la cendre bleue et du stil de grain de Troyes.

Quand on veut employer le *vert d'eau au vernis*, il faut broyer séparément à l'essence du vert-de-gris distillé, et du blanc de céruse; incoporer le vert-de-gris dans la quantité nécessaire de blanc de céruse pour la teinte, et détremper le tout avec un vernis à l'essence. Ce vert d'eau ne jaunit jamais; mais si vous voulez donner de la solidité à votre ouvrage, comme sur le panneau d'une belle voiture à fond vert, verni-poli, il faut, en remuant bien, détremper votre vert-de-gris calciné, l'essence, et votre céruse aussi broyée à l'essence, avec un beau vernis au copal.

Le *vert de treillage* se compose en mettant une

livre de vert-de-gris simple sur deux livres de céruse : on les broie l'un et l'autre séparément à l'huile de noix, et on les détrempe à l'huile de noix. Lorsque c'est pour employer à Paris, on met trois livres de blanc sur le vert, attendu que l'air de cette capitale le noircit; au lieu que pour la campagne, on ne met que deux livres de céruse, le grand air mangeant toujours le vert. Quelle est la raison de cette différence prouvée nécessaire ? Je laisse aux physiciens à la démêler; ce qui est certain, c'est que l'expérience en démontre la nécessité. Si j'osais hasarder mon opinion, je dirais que cela vient, peut-être, de ce que l'air de Paris, plus chargé de substances animales exhalées, qui se déposent sans doute sur ce vert, y prennent bientôt le ton de la putréfaction, et occasionnent la décomposition superficielle du verdet, tandis qu'elles agissent sur la céruse en la noircissant.

Le *vert de composition*, pour les appartemens, se fait avec une livre de blanc de céruse, deux onces de stil de grain de Troyes, et une demi-once de bleu de Prusse; plus ou moins de stil de grain de Troyes peut donner le ton qu'on cherche, ou raccorder une couleur. Si vous voulez faire usage de ce vert en détrempe, broyez-le à l'eau, et le détrempez à la colle de parchemin. Si vous le broyez à l'huile, détrempez-le à l'essence.

Le *vert pour les roues d'équipages* est composé de céruse et de vert-de-gris distillé, broyé séparément avec moitié huile et moitié essence, et détrempé avec vernis de Hollande, dont nous parlerons ci-après.

Le *vert de mer* se compose avec du blanc de

céruse, du bleu de Prusse, du stil de grain de Troyes; le *vert pomme*, avec du bleu, du vert-de-gris cristallisé, et plus de jaune; le *vert Saxe*, avec du blanc, du vert cristallisé, du jaune et plus de bleu.

BLEU.

Le bleu de Prusse et la céruse, plus ou moins combinés entre eux, donneront le *bleu tendre*, le *bleu céleste*, le *bleu de Roi* et le *bleu Turc*; il faut plus de blanc pour le bleu clair; il en faut peu quand on veut le foncer. Vous pouvez broyer l'un et l'autre à l'eau, et l'employer à la colle; mais la couleur sera plus belle si vous la broyez à l'huile d'œillet et la détrempez à l'essence.

Le *violet* se compose avec de la laque, du bleu de Prusse, un peu de carmin, et très-peu de blanc de plomb, à la colle ou à l'huile comme on juge à propos.

BRUN.

Nous rangeons ici les couleurs de bois et les couleurs sombres, parce qu'il est bien rare que la Peinture d'impression fasse usage d'une couleur décidée brune.

Trois quarts de blanc de céruse, l'autre quart d'ocre de rue, de terre d'ombre et de jaune de Berri, font la couleur de *bois de chêne*: plus ou moins de ces dernières substances vous donneront la teinte que vous cherchez: elles s'emploient également à l'huile et à la détrempe.

Le blanc de céruse, l'ocre de rue et la terre d'ombre, rouge et jaune, de Berri, vous don-

neront la couleur de *bois de noyer*; vous les emploierez à la colle ou à l'huile, comme vous le voudrez.

Le rouge d'Angleterre, l'ocre de rue et le noir d'ivoire, donnent le *marron foncé*; on l'éclaircit en y mettant moins de noir et plus de rouge : ils peuvent être employés en détrempe ou à l'huile.

L'*olive en détrempe* se fait avec du jaune de Berri, de l'indigo et du blanc de Bougival; mais quand on veut vernir dessus, au lieu de ce blanc il faut employer de la céruse. L'*olive à l'huile* se fait en broyant, avec ce liquide, du jaune de Berri, qui est la base de cette couleur, un peu de vert-de-gris et de noir, qu'on détrempe à l'huile coupée d'essence : plus ou moins de ces deux derniers donnent le ton de l'olive.

SECTION III.

Des Liquides qui servent à broyer et à détremper les matières colorantes.

On vient de voir que toutes les différentes substances qui nous procurent les couleurs, sont ou des terres, ou des compositions solides. Il est évident qu'on ne pourrait pas les étendre ni les appliquer sur d'autres sujets pour les y fixer, si l'on ne commençait par les broyer et les réduire en poudre très-fine. Il est encore sensible que si on les broyait à sec sous la molette, elles s'échapperaient en poussière. On a donc cherché des liquides qui pussent retenir les particules légères divisées

par le broiement, et qui, lorsqu'elles sont broyées, pussent les détremper, de façon qu'elles s'étendent facilement sous le pinceau ; ces liquides, qui se trouvent alors teints de la couleur de la substance qu'il ont imprégnée, s'appliquant sur le sujet, le pénètrent, incorporent, fixent et y maintiennent la couleur.

L'eau, la colle, le lait, les huiles, l'essence de térébenthine et quelques vernis, sont les liquides qu'on emploie pour broyer et détremper les couleurs.

L'*eau,* que nous ne définirons pas, parce qu'elle est suffisamment connue, sert, dans la Peinture, à broyer les substances colorées ; elle les lave, les dégage des parties grossières qui brunissent les couleurs, les conserve, et est non-seulement le premier liquide de la détrempe, mais encore dispose et clarifie les substances qui doivent être broyées à l'huile, qui deviennent beaucoup plus belles lorsqu'on a eu la précaution de les broyer d'abord à l'eau. Il faut la choisir pure, nette, légère, douce, et de rivière, par préférence aux eaux de puits ou de source, qui sont presque toujours trop crues et chargées de sélénite, qui, en se décomposant ou se précipitant, poussent au blanc.

La *colle* est un mot général qui exprime une matière factice et tenace, qu'on emploie liquide pour unir deux ou plusieurs substances de manière à ne pouvoir ensuite les séparer que très-difficilement. Les peintres et doreurs s'en servent comme matière tenace, pour appliquer et fixer une couleur de façon qu'elle ne puisse s'effacer en la frottant ; et alors ils la composent forte ou faible,

selon le sujet. Ils la font chauffer, ou tiédir seulement, et jamais bouillir; car, s'ils l'employaient bouillante, elle ternirait l'éclat et la vivacité de leurs couleurs. Quelquefois aussi ils s'en servent comme corps intermédiaire, pour empêcher qu'une substance liquide ne pénètre dans une solide, comme lorsqu'on veut étendre du vernis sur un papier, on l'encolle auparavant, ainsi qu'on le verra dans l'emploi du vernis; alors ils la choisissent claire, légère, limpide, et l'emploient froide.

Il y a plusieurs sortes de colle en usage dans la Peinture et la Dorure. Les principales sont : la colle de gants, celle de parchemin, celle de brochette, de Flandre, etc. Nous ne nous arrêterons qu'aux simples détails de leur préparation et de l'emploi, renvoyant, pour le surplus, à l'Art de faire les Colles, donné par l'Académie des Sciences, et rédigé par M. Duhamel.

La *colle de gants* se fait avec de la rognure de peau blanche de mouton, qu'on fait macérer et dissoudre dans l'eau bouillante, pendant trois ou quatre heures, ensuite couler à travers un tamis ou un linge clair, dans un vase très-propre. Lorsque la colle est refroidie, elle a la consistance d'une forte gelée de confitures. On s'en sert plus volontiers pour faire les détrempes de couleurs qu'on ne veut pas vernir.

La *colle de parchemin* est faite de rognures de parchemin neuf et non écrit, qu'on met bouillir pendant quatre à cinq heures dans l'eau, comme la colle de gants : la dissolution en est plus longue. On l'emploie pour faire les détrempes qu'on se propose de vernir, et pour les ouvrages qu'on veut dorer. Elle foisonne davantage, et se cor-

rompt moins vîte que la colle de gants. Pour la composer : « jetez une livre de parchemin dans » six pintes d'eau bouillante ; laissez-la se ma- » cérer et se dissoudre à bouillons égaux, pen- » dant quatre heures, de façon qu'elles soient ré- » duites à moitié. La colle faite, passez-la par un » linge. Quand elle est refroidie, elle doit se trou- » ver en consistance de gelée forte. »

Nous aurons occasion, dans le cours de cet ouvrage, de parler de trois différences de force de colle, en disant qu'on emploie de la colle forte, de la colle moyennement forte, et de la colle faible. Nous allons indiquer comment on la coupe pour l'affaiblir, selon la densité qu'on veut qu'elle ait, et la mettre par degrés à ces trois espèces de titres.

La colle dont nous venons de donner la composition, est la forte colle : pour la réduire à sa moyenne force, ajoutez-y une pinte d'eau ; il en faut quatre pour la rendre faible, et davantage si on la veut très-légère.

Il faut mettre la colle dans des vases très-frais, de terre vernissée, et les garder dans un endroit frais, éloigné du soleil, de toute chaleur et de toute mauvaise exhalaison : elle est très-susceptible de tourner, surtout dans les temps d'orage. Observez qu'il faut, dans le temps de chaleur, pour que la colle acquière une consistance de gelée, y employer beaucoup plus de parchemin. Ainsi, pour la doser convenablement, il faut consulter les saisons ; celle que nous venons de donner se compose ainsi dans les tempérées ; elle se conserve assez bien l'hiver, mais se corrompt aisément l'été, et se résout en une eau gluante, qui entre bientôt en putréfaction. Il faut éviter de se servir de colle

trop forte, parce qu'elle ferait écailler la peinture.

La *colle de brochette* se fait avec du gros parchemin, que les tanneurs tirent des peaux préparées et écariées. Elle est moins chère que celle de parchemin, se prépare de même, et ne s'emploie que pour les gros ouvrages.

La *colle de Flandre*, dont on se sert surtout dans le décore, et qu'on mêle dans les couleurs destinées aux carreaux d'appartemens, pour y fixer la couleur, est faite de rognures de peaux de moutons, d'agneaux, ou d'autres peaux d'animaux : elle doit être blonde et transparente. Les uns la jettent dans de l'eau bouillante ; les autres la laissent tremper une journée dans l'eau, ensuite la laissent fondre dans l'eau bouillante : on la passe pour s'en servir.

Le *lait* est un produit naturel de la vache, et en général des femelles d'animaux : nous en parlerons plus au long ci-après.

L'*huile* est un fluide d'une utilité et d'un usage extrêmement étendus. Les Grecs, qui attribuaient à Minerve la découverte de l'olivier, ont fait présider cette déesse à tous les arts, parce qu'en effet il en est peu qui puissent se passer du secours de l'huile ; ce qui est singulièrement vrai pour nos trois arts.

Celle dont ils font le plus d'usage, est *l'huile de lin*. Elle est, sans contredit, la meilleure de toutes. Sa propriété particulière d'être plus facile à se dégraisser, conséquemment plus siccative, c'est-à-dire, plus prompte à sécher, et d'être la moins chère, lui fait donner le choix. A son défaut, on doit rechercher l'*huile de noix* ; ce n'est que lorsque ces deux huiles manquent, qu'on peut employer l'*huile d'œillet* ; mais, comme on

vient de le dire, ces deux dernières étant plus grasses, sont plus difficiles à sécher.

L'*huile de lin* est celle qu'on tire par expression des graines de la plante de ce nom; il faut la choisir claire, fine, ambrée, très-amère au goût; car plus elle l'est, plus elle est siccative, se cuit mieux, et est moins susceptible de gercer; la meilleure que nous ayons dans le commerce, est celle de Hollande; celle qui vient de Lille, est souvent mêlée d'huile de navette. Pour rendre l'huile de lin aussi blanche que l'huile d'œillet, il faut la mettre dans une cuvette de plomb, exposée pendant un été au soleil; on y jette du blanc de céruse et du talc calciné : ce mélange attire les parties grasses au fond, et éclaircit l'huile.

L'*huile de noix*, dont se servent nos artistes, est celle qu'on obtient par une seconde expression des noix; elle l'emporte sur l'huile de lin par sa blancheur, mais n'est pas aussi siccative. On l'adopte pour broyer et détremper les couleurs claires, telles que le blanc, le gris, que l'huile de lin ternirait un peu. Il faut la choisir blanche, sentant bien son fruit, tant au goût qu'à l'odorat.

L'*huile d'œillet* est celle qui provient par expression de la semence du pavot noir pilé; il faut la choisir plus claire que l'huile d'olive, ne sentant rien : c'est la plus blanche de toutes les huiles; aussi l'emploie-t-on pour broyer et détremper le blanc de plomb, lorsqu'on veut de beaux blancs.

Nous ne pouvons qu'indiquer les propriétés et qualités des huiles relatives à nos arts, et en fixer le choix : un plus long détail sur leur nature, sur la façon de les extraire, n'est pas de notre ressort,

et nous conduirait trop loin. Dans la description d'un art, il est des bornes qu'on ne peut franchir sans envahir sur les arts voisins.

Plusieurs personnes imaginent qu'il est indifférent de se servir d'huile d'olive, ou de navette, ou d'aspic ; mais elles doivent s'attendre, surtout avec celle d'olive, à voir leurs couleurs, ou dorures, ou vernis, se ternir et rester toujours gras ou onctueux. L'huile d'aspic est presque toujours falsifiée ou alongée avec l'essence de térébenthine.

L'*essence*, ou l'*huile*, ou l'*esprit de térébenthine*, est la partie huileuse, éthérée et subtile de la térébenthine, qu'on a obtenuepar la distillation. Nous la ferons connaître davantage dans l'Art du Vernisseur : nous indiquerons seulement ici ce qu'il faut faire pour connaître si l'essence qu'on veut employer est bonne. Broyez du blanc de céruse à l'huile, détrempez-le dans l'essence ; si cette dernière surnage une demi-heure après, elle est bonne ; si elle ne l'est pas, elle s'incorpore avec le blanc, qui devient épais ; ce qui prouve qu'elle n'est pas assez rectifiée. Il faut la choisir claire comme de l'eau de roche, d'une odeur fort pénétrante, désagréable ; elle sert à détremper les couleurs broyées à l'huile, lorsqu'on doit vernir par-dessus ; elle étend mieux les couleurs et les prépare à recevoir le vernis. On met ordinairement par-dessus un *vernis sans odeur*, qui non-seulement emporte celle de l'essence de térébenthine, mais même celle que pourrait donner l'huile elle-même.

Quant aux *vernis* qui servent à broyer et à détremper les couleurs, on en trouvera les recettes et les procédés dans notre Art du Vernisseur.

CHAPITRE III.

Des Procédés du Peintre d'impression.

SECTION PREMIÈRE.

De la Façon de broyer et de détremper les Couleurs.

Ce que nous avons dit jusqu'à présent sur les outils nécessaires aux peintres, sur la nature des substances qui donnent les couleurs, des liquides qui servent à les broyer et les détremper, intéresse également les amateurs et les artistes. Ce que nous allons considérer relativement à leurs broiemens et mélanges, paraît du ressort des derniers; c'est à eux, et surtout aux marchands de couleurs, qu'il importe de les savoir bien broyer, détremper et mélanger, parce que de ces premières opérations dépend la beauté des ouvrages. Plus les matières sont broyées, moins il en faut pour exécuter ce qu'on entreprend de peindre; leur extension est proportionnelle à la ténuité de leurs molécules; et cette considération est d'un certain mérite dans les grandes entreprises. Les amateurs, qui veulent s'amuser à peindre, ne s'occuperont guère sans doute de ces manipulations ennuyeuses, malpropres, quelquefois dangereuses, et très-peu lucratives. En faisant venir les marchandises toutes préparées, et prêtes à être

employées, ils s'épargneront les risques de la maladresse, le dégoût, les dangers des apprêts, qui sont ce que la Peinture d'impression offre de plus difficile, et pourront se borner au plaisir de l'application, dont le succès est toujours certain, puisque la maladresse même ne peut que manquer la perfection, et non la réussite.

On broie ordinairement les substances qui donnent les couleurs, sur un porphyre, un marbre, ou autre pierre dure, avec l'intermède de l'eau, de l'huile et de l'essence; ensuite on les détrempe.

Détremper, c'est imprégner un liquide d'une teinte, de façon qu'il puisse s'étendre sous la brosse.

1°. Quand les matières sont broyées à l'eau, il faut les détremper à la colle de parchemin.

2°. Si l'on veut les détremper dans un vernis à l'esprit de vin, il suffit, après les avoir broyées, d'en détremper ce que l'on veut employer sur-le-champ; car les couleurs ainsi préparées sèchent très-promptement.

3°. Les couleurs broyées à l'huile s'emploient quelquefois à l'huile pure, plus souvent à l'huile coupée d'essence, et très-souvent avec l'essence de térébenthine pure; l'essence les rend coulantes et faciles à étendre. Les couleurs ainsi préparées sont les plus solides; mais elles exigent plus de temps pour sécher.

4°. On broie les couleurs à l'essence de térébenthine, et on les détrempe au vernis; comme elles exigent un très-prompt emploi, il n'en faut préparer que très-peu à la fois, et pour l'ouvrage du moment. Les couleurs ainsi broyées à l'essence, et détrempées au vernis, ont plus de brillant, sèchent plus vîte que celles préparées à l'huile,

This is resin oil color

~~turpentine~~

mais sont plus difficiles à manier, étant sujettes à épaissir, surtout quand on en détrempe trop à la fois.

Nous venons de dire qu'il fallait broyer les matières qui donnent les couleurs, sur le porphyre ou sur la pierre.

Le *porphyre* est une espèce de pierre rouge-brune tirant sur le violet, ayant des points blancs, d'une dureté qui résiste aux outils les mieux trempés, par conséquent très-propre à broyer les couleurs. A son défaut, on peut se servir du *granit d'Orient* (1); on lui préfère l'*écaille de mer*, espèce de pierre grise, très-compacte et très-serrée, dont nous serions bien embarrassés de donner la notice d'après les naturalistes, qui vraisemblablement ne la connaissent pas sous ce nom. L'écaille de mer bien choisie, a beaucoup de dureté et est plus susceptible de poli; aussi broie-t-on plus fin et plus promptement. Il faut préférer la grise à la rouge; il y en a qui se servent d'un grès fort dur, qui, étant bien imbibé d'huile, est d'un bon usage. On conçoit qu'il faut éviter de se servir de pierres tendres, qui s'usent en broyant, se mêlent avec les couleurs, et les ternissent quand elles sont vives.

Les *molettes* sont des pierres taillées en cône à plat, ou enchâssées de manière à avoir cette forme; la base est ce qui écrase les matières à broyer, et le reste du cône sert à l'ouvrier pour l'empoigner

---

(1) M. Guettard s'est beaucoup étendu, dans ses mémoires insérés parmi ceux de l'Académie des Sciences, sur la nature de cette pierre : nous prions le lecteur curieux de les consulter.

et le promener sur le porphyre ; elles servent à broyer, et doivent être fort dures, et, s'il est possible, de la même nature que la pierre à broyer.

On broie les couleurs ou substances colorées en les écrasant avec la molette, qu'on passe et repasse souvent dessus, jusqu'à ce qu'elles deviennent en poudre très-fine, en les humectant d'eau peu à peu, à mesure qu'on les broie, ce qui facilite l'opération : on rapproche toujours la couleur au milieu avec le couteau, pour repasser dessus la molette, que l'on conduit en tout sens jusqu'à ce qu'elle soit broyée autant qu'on le désire ; on la partage ensuite en petits tas, sur une feuille de papier blanc et net, à l'aide d'un entonnoir, qu'on secoue légèrement, et on les laisse sécher dans un endroit propre, où il n'y ait pas de poussière ; c'est ce qu'on appelle *couleurs broyées à l'eau*, qu'on peut employer en les détrempant, soit à la gomme, soit à la colle, soit à l'huile ; et ces petits tas se nomment *trochisqnes*. On peut, sous cette forme, conserver facilement les couleurs broyées.

Comme la pierre et la molette doivent toujours être propres, si vous avez broyé à l'eau, lavez-les avec de l'eau ; si la couleur résiste, et que vous ne puissiez l'emporter à cause des inégalités de la pierre, écurez-les avec un peu de sablon et de l'eau qu'on broie avec la molette ; ce qui se fait surtout lorsqu'on veut ensuite broyer une couleur d'une teinte différente, comme du jaune après du blanc ou du noir.

Quand les couleurs ont été broyées à l'huile, nétoyez votre pierre et sa molette avec de la même huile pure sans couleur, comme si on broyait ; après qu'elle a détaché toute la couleur qui était

restée, ôtez l'huile, passez dessus une mie de pain médiocrement tendre, pour emporter la couleur qui y reste; ce qu'on répète plusieurs fois avec de nouvelles mies de pain, en appuyant assez fort avec la molette, jusqu'à ce que le pain devienne en petits rouleaux, et ne soit plus teint de couleur; si, par hasard ou négligence, la couleur séchait sur la pierre avant qu'on l'eût nétoyée, il faudrait l'écurer, à plusieurs reprises, avec du grès, ou du sablon, ou de l'eau seconde, jusqu'à ce que la pierre soit nette; ce qu'on reconnaît en la lavant avec de l'eau.

Ceux qui broient ordinairement du blanc de plomb, ont une pierre particulière, qui ne sert qu'à cet usage, parce que cette couleur se ternit aisément, pour peu qu'il s'en mêle d'autres.

Préceptes.

1°. Broyez également et modérément vos substances. 2°. Broyez-les séparément. 3°. Ne les mélangez, pour donner la teinte, que lorsqu'elles ont été bien préparées. 4°. N'en détrempez que ce que vous êtes dans le cas d'employer, de peur qu'elles n'épaississent. Pour *broyer*, ne mettez que ce qu'il faut de liquide pour soumettre les substances solides à la molette. Plus elles sont broyées, mieux les couleurs se mêlent, et donnent une peinture plus douce, plus unie, plus gracieuse; la fonte en est plus belle, moins sensible. Aussi faut-il donner tous ses soins à les bien broyer finement et à les détremper suffisamment, pour qu'elles ne soient ni trop légères, ni trop épaisses.

Pour *détremper*, il faut mettre les couleurs

broyées dans un pot, verser peu à peu le liquide qui doit servir à les détremper, et l'introduire en remuant bien, jusqu'à ce que la couleur soit délayée au point que l'on désire : ne versez de liquide qu'autant qu'il en faut pour étendre les couleurs sous le pinceau ou la brosse.

Le précepte de ne broyer et de ne détremper de couleurs qu'autant qu'on en a besoin, est essentiel à suivre, parce que tel soin qu'on emploie pour les conserver, elles se graissent et perdent toujours de leur qualité; cependant, si l'on en avait préparé une plus grande quantité, il faut, quand ce sont des terres broyées à l'huile, y mettre un peu d'huile par-dessus; et pour qu'elles ne se graissent pas quand elles sont broyées à l'eau, il faut les noyer d'un peu d'eau qui les surnage.

SECTION II.

De l'Application des Couleurs.

Que les substances colorées soient préparées à l'eau, au lait, à l'huile ou à l'essence, on conçoit que la manière de les étendre est toujours la même; mais il est des préparations, des précautions particulières, relatives, soit au sujet qui doit recevoir la couleur, soit à l'emploi même de la couleur. Nous allons entrer dans tous ces détails dans les trois articles de cette section, dont chacun traitera de l'emploi des couleurs en détrempe, en huile, au vernis; c'est ordinairement le sujet qui détermine laquelle de ces trois façons de préparer la

couleur l'on doit adopter : par l'énumération que nous allons faire des différens sujets qui les reçoivent, on se déterminera aisément sur le choix qu'on doit faire. Le quatrième présentera quelques réflexions sur diverses façons de peindre, introduites par l'attrait de la nouveauté. Le cinquième donnera la manière de peindre les toiles, soit en huile, soit en détrempe, et de les rehausser d'or. Enfin dans le sixième, nous donnerons la manière de peindre des tableaux en deux heures.

Dans toute opération mécanique, non-seulement il faut savoir ce que l'on veut faire, mais aussi il faut connaître ce qu'on doit éviter. L'habileté consiste quelquefois plus dans les précautions que dans les procédés; et pour bien exécuter, il importe souvent plus de ne pas ignorer ce qui est contraire, que d'être sûr de ce qu'on a à faire. Ainsi, dans les trois arts dont nous donnons la description, nous nous sommes imposé la loi de n'indiquer aucun procédé que nous n'ayons établi des préceptes généraux, dont il sera essentiel de se bien pénétrer pour être plus sûr de son opération, et d'apprendre même, pour que la mémoire puisse venir au secours de l'embarras.

Préceptes généraux de la Peinture d'impression.

1°. Ne préparez que la quantité de couleurs nécessaires pour l'ouvrage que vous entreprenez, parce qu'elles ne se conservent jamais bien, et que celles qui sont fraîchement mélangées sont toujours plus vives et plus belles. *Voir ce qui a été dit ci-dessus, page 60.*

2°. Tenez votre brosse droite devant vous, et qu'il n'y ait que sa surface qui soit couchée sur le sujet : si vous la teniez penchée en tout sens, vous courriez risque de peindre inégalement.

3°. Il faut coucher hardiment et à grands coups, et étendre néanmoins uniment et également les couleurs. Prenez garde d'engorger vos moulures et sculptures : si cet accident arrivait, ayez une petite brosse pour en retirer les couleurs.

4°. Remuez très-souvent les couleurs dans le pot, afin qu'elles conservent toujours la même teinte, et qu'elles ne fassent pas de dépôt au fond.

5°. N'empâtez jamais la brosse, c'est-à-dire, ne la surchargez pas de couleur.

6°. N'appliquez jamais une seconde couche, que la première ou précédente ne soit absolument sèche; ce que l'on connaît aisément, lorsqu'en y portant légèrement le dos de la main, il ne s'y attache en aucune façon.

7°. Afin de rendre cette siccation plus prompte et plus uniforme, faites toujours vos couches les plus minces possibles.

8°. Avant de peindre, il faut *abreuver* le sujet : *abreuver*, c'est étendre une couche d'encollage ou de blanc à l'huile sur le sujet qu'on veut peindre, pour en remplir ou boucher les pores de façon que le sujet devienne uni; par-là on ménage les couches de couleurs ou de vernis, qu'il faudrait répéter très-souvent sans cette précaution.

9°. Tous les sujets qu'on veut peindre ou dorer doivent être en *fonds blancs*; ils conservent les couleurs fraîches et vives; les couleurs qu'on applique empêchent que l'air n'altère la blancheur, et cette

blancheur répare les dommages que les couleurs reçoivent de l'air.

ARTICLE PREMIER.

De l'Emploi des Couleurs préparées en détrempe.

Peindre en *détrempe*, c'est peindre avec des couleurs broyées à l'eau, et détrempées à la colle. La détrempe est sûrement la plus ancienne manière de peindre; il est naturel de croire que les premiers qui ont trouvé les matières qui donnent les couleurs, les ont d'abord détrempées avec de l'eau, et qu'ensuite, pour donner de la consistance à cette eau colorée, ils l'ont préparée avec de la gomme ou de la colle. Cette sorte de peinture, bien faite, se conserve long-temps; elle est la plus en usage; elle s'emploie sur les plâtres, les bois, les papiers; on en décore les appartemens. Tout ce qui n'est pas sujet à être exposé aux injures de l'air, comme boîtes, éventails, esquisses, est ordinairement peint en détrempe. On peint aussi à la colle tout ce qui n'a qu'un éclat momentané, ou ce qui n'est pas dans le cas d'être conservé, comme décorations de fêtes publiques ou de théâtre.

Il y a trois sortes de détrempe : la détrempe commune; la détrempe vernie, qu'on appelle *chipolin*; et la détrempe au blanc de roi. Les détails que nous allons donner de ces différens ouvrages, dans trois paragraphes, les feront mieux connaître que les définitions les plus claires. Nous allons au-

paravant établir les préceptes particuliers de la détrempe.

Préceptes particuliers à la Peinture d'impression en détrempe.

1°. Prenez garde qu'il n'y ait aucune graisse sur le sujet; s'il y en a, grattez, ou lessivez avec l'eau seconde, ou frottez la partie grasse avec de l'ail et de l'absinthe.

2°. Que la couleur détrempée file au bout de la brosse lorsque vous la retirez du pot; si elle s'y tient attachée, c'est la preuve qu'il n'y a pas assez de colle.

3°. Que toutes vos opérations, c'est-à-dire, que toutes les couches, surtout les premières, soient données très-chaudes, en évitant toutefois qu'elles soient bouillantes. Une bonne chaleur fait bien mieux pénétrer la couleur : employée trop chaude, elle fait bouillonner l'ouvrage, et gâte le sujet, et si c'est du bois, l'expose à éclater. La dernière couche que l'on étend avant que d'appliquer le vernis, est la seule qui doive être donnée à froid.

4°. Lorsqu'on veut faire de beaux ouvrages, et rendre les couleurs plus belles et plus solides, on prépare les sujets qu'on veut peindre par des encollages et des blancs d'apprêts, qui servent de fond pour recevoir la couleur. C'est rendre la surface sur laquelle on veut peindre, bien égale et bien unie. Nous en parlerons ci-après.

5°. Cette impression doit se faire en blanc, telle couleur qu'on veuille y appliquer, parce que les fonds blancs sont plus avantageux pour

faire ressortir les couleurs, qui empruntent toujours un peu du fond.

6°. Si l'on rencontre des nœuds au bois, ce qui arrive surtout dans les boiseries de sapin, il faut frotter ce nœud avec une tête d'ail : la colle prendra mieux.

Observations sur les Doses.

Pour que les détails se fassent mieux sentir, nous prendrons, pour point fixe de toute superficie à peindre, une ou plusieurs toises carrées, c'est-à-dire, six pieds de haut sur six pieds de large, qu'on peut répartir comme on juge à propos. L'on fixera ensuite la quantité de matières et de liquides nécessaires pour couvrir cette superficie. Je n'ai pas besoin de prévenir mes lecteurs que, lorsqu'ils auront plus ou moins de superficie, il faudra augmenter ou diminuer les quantités en raison des proportions données. Il ne faut pas croire que toutes celles indiquées seront toujours précises et suffisantes; on ne peut présenter que des à-peu-près, car il y a des substances qui boivent plus ou moins de liquide : les mêmes terres, selon leurs degrés de sécheresse, s'en abreuvent plus ou moins. Il y a des parties, comme plâtres, sapins (1), qui en pompent davantage. La manière de l'employer y fait aussi beaucoup : l'habitude sait mieux les ménager qu'une première tentative. Enfin il faut toujours

---

(1) Le sapin est quelquefois si poreux, que les couleurs filtrent au travers, comme si on les passait par un tamis.

s'attendre que les premières couches consommeront plus de matières que les secondes et subséquentes; qu'un sujet préparé en exigera moins qu'un autre qui ne l'est pas : la raison en est sensible; il faut d'abord abreuver les pinceaux, les brosses, les bois, les toiles, les plâtres qui doivent recevoir les couleurs. Les premières couches qui sont destinées à cela, sont et doivent être en plus grande quantité que les autres.

Qu'on emploie les couleurs sur du bois, de la toile, du plâtre; les doses doivent être toujours les mêmes pour la toise carrée; il n'y a jamais que la première couche qui soit dans le cas d'éprouver une différence sensible, parce qu'elle sert à abreuver les sujets; mais la seconde et la troisième ne doivent pas subir ces variations, puisque, par la première couche, tous les sujets deviennent égaux entre eux; en sorte qu'une muraille qui a reçu une première couche bien donnée, n'exigera pas plus de couleurs à la seconde et à la troisième, qu'un lambris qui aura pareillement reçu une pareille couche.

Quand nous parlerons, dans cet ouvrage, de la toise carrée, il faut l'entendre d'une superficie unie et égale; car, si les bois sont enrichis de moulures ou de sculptures, l'évaluation ne peut plus être la même pour l'emploi. Nous n'entendons pas parler ici de l'évaluation relative au toisé d'entrepreneur ou d'expert.

Règle générale. Il faut à peu près une livre de couleur pour peindre en détrempe une toise carrée, surtout lorsqu'on lui a donné un encollage. Pour composer cette livre, prenez environ trois quarterons de couleurs broyées à

l'eau, et quatre à six onces de colle pour la détremper.

§ Ier.

De la Détrempe commune.

La détrempe commune est celle qu'on emploie pour des ouvrages qui ne demandent pas un grand soin, et n'exigent pas de préparation, comme plafonds, planchers, escaliers; elle se fait ordinairement en infusant des terres à l'eau, et en les détrempant avec de la colle : nous allons indiquer quelques sujets où on l'emploie.

Grosse détrempe en blanc.

1°. Ecrasez du blanc d'Espagne dans l'eau, laissez-le s'y infuser une couple d'heures. 2°. Faites pareillement infuser du noir de charbon dans l'eau. 3°. Mélangez le noir avec le blanc; ne les mêlez qu'à mesure, suivant la teinte que vous désirez. 4°. La teinte faite, détrempez-la dans de la colle d'une force suffisamment épaisse et chaude. 5°. Couchez sur le sujet : on peut en donner plusieurs couches.

Dose pour une toise carrée. Blanc de Bougival, deux pains (c'est à peu près deux livres), une chopine d'eau pour l'infuser; plus ou moins de charbon aussi infusé à part, et près d'une pinte de colle pour détremper le tout.

Si vous voulez employer cette détrempe sur de vieux murs, il faut : 1°. les bien gratter; 2°. passer deux ou trois couches d'eau de chaux, jusqu'à

on old walls, to paint with distemper give two or three coats of lime water

ce que le vieil enduit soit couvert; 3°. épousseter la chaux avec un ballet de crin; 4°. appliquer ensuite les couches de détrempe, comme nous venons de le dire. Si c'est sur des plâtres neufs, il faut mettre plus de colle dans le blanc, pour en abreuver la muraille.

On peut employer toutes sortes de couleurs en détrempe commune; quand la teinte en est faite et qu'elle a été infusée à l'eau, on la détrempe de même à la colle.

Murailles en Blanc des Carmes.

Le blanc des Carmes est une manière de blanchir les murailles intérieures, et de les rendre belles et propres. Il faut : 1°. Avoir une bonne quantité de la plus belle chaux qu'on puisse trouver, la passer par un linge fin : versez-la dans un baquet, ou cuvier de bois, garni d'un robinet, à la hauteur qu'occupera la chaux; on remplit le cuvier d'eau claire de fontaine; on bat avec de gros bâtons, ce mélange, qu'on laisse reposer pendant vingt-quatre heures. 2°. Ouvrez le robinet, laissez couler l'eau qui a dû surnager la chaux de deux doigts; quand elle sera écoulée, remettez-en de la nouvelle : on fera la même opération pendant plusieurs jours; plus on lavera la chaux, et plus elle acquerra de blancheur. 3°. Pour vous en servir, laissez découler l'eau par le robinet : on trouvera la chaux en pâte; on en mettra une certaine quantité dans un pot de terre; on y mélangera un peu de bleu de Prusse, ou d'indigo, pour soutenir le ton du blanc, et de la térébenthine pour lui donner du brillant : on la détrempe

dans de la colle de gants, dans laquelle on met un peu d'alun, et avec une grosse brosse on en donne cinq à six couches sur la muraille : il faut les étendre minces, et n'en pas appliquer de nouvelle, que la dernière ne soit extrêmement sèche. 4°. On prend une brosse de soie de sanglier avec laquelle on frotte fortement la muraille : c'est ce qui donne le luisant, qui en fait le prix, et qu'on prend quelquefois pour du marbre ou du stuc. On ne peut en mettre que sur des plâtres neufs; si l'on voulait en employer sur des vieux, il faudrait les gratter jusqu'au vif, et les rendre presque neufs.

Murs intérieurs, contre-cœurs de cheminées.

Quand on veut peindre en détrempe commune, des murs d'escaliers ou parties de murs, on les peint en infusant à l'eau le blanc, ou telle autre terre colorée choisie, et en les détrempant à la colle de gants pure.

Badigeon.

Le *badigeon* est la couleur dont on se sert pour embellir les maisons au dehors, lorsqu'elles sont vieilles, ou les églises, quand on veut les éclairer; il donne à ces édifices l'extérieur d'une pierre fraîchement taillée. 1°. Prenez un seau de chaux éteinte; 2°. joignez-y un demi-seau de sciure de pierre, dans laquelle vous mélangerez de l'ocre de rue, selon le ton de couleur de pierre que vous voudrez donner à votre badigeon; 3°. détrempez le tout dans la valeur d'un seau d'eau où vous aurez fait fondre une livre d'alun de glace. Badi-

geonnez le sujet avec une grosse brosse. Quand on n'a pas de sciure de pierre, on y met plus d'ocre de rue, ou d'ocre jaune, ou l'on écrase des écailles de pierre de Saint-Leu, qu'on passe au tamis, et dont on fait avec la chaux un ciment, que la pluie et l'air altèrent difficilement.

Plafonds ou Planchers.

Quand les plafonds ou planchers sont neufs : 1°. prenez du blanc de Bougival, auquel vous joindrez un peu de noir de charbon, pour empêcher que le blanc ne roussisse ; 2°. infusez-les séparément dans l'eau ; 3°. détrempez le tout avec moitié eau et moitié colle de gants (la colle de gants étant forte, ferait écailler la couche; c'est pourquoi on la coupe avec de l'eau) ; 4°. donnez deux couches tièdes de cette teinte.

Si les murs ont déjà été blanchis, il faut : 1°. gratter *au vif* tout l'ancien blanc, c'est-à-dire, remettre le plafond autant à nu qu'il se peut, ce qui se fait avec des *grattoirs*, tantôt dentés et tantôt à tranche plate et obtuse, emmanchés de court pour fatiguer moins l'ouvrier ; 2°. donner autant de couches de chaux qu'il en faut pour l'enduire et le faire devenir blanc ; 3°. épousseter la chaux ; 4°. mettre deux à trois couches de blanc de Bougival infusé à l'eau et détrempé à la colle, comme on vient de le dire.

Plaques de cheminées en mine de plomb.

1°. Nétoyez vos plaques avec une forte brosse usée à peindre en détrempe; enlevez la rouille et

la poussière. 2°. Pilez environ un quarteron de mine de plomb; lorsqu'elle est en poudre, mettez-la dans un pot avec un demi-setier de vinaigre. 3°. Frottez-en vos plaques avec la brosse. 4°. Quand elles sont noircies avec ce liquide, prenez une brosse sèche, trempez-la dans d'autre mine sèche en poudre, et vous frotterez jusqu'à ce que les plaques deviennent luisantes comme une glace.

Carreaux.

Si les carreaux sont neufs, nétoyez, grattez et lavez-les. 1°. Quand ils sont secs, donnez une couche très-chaude de gros rouge infusé dans l'eau bouillante, dans laquelle vous aurez fait fondre de la colle de Flandre : cette première opération sert à abreuver le carreau.

2°. Etendez mince une seconde couche, à froid, de rouge de Prusse broyé à l'huile de lin, et détrempé à la même huile, où vous aurez mis un peu de litharge : ce second procédé sert à fixer et à coller la couleur.

3°. Faites fondre de la colle de Flandre dans de l'eau bouillante, retirez le pot du feu, jetez-y du rouge de Prusse, que vous y laisserez infuser, et incorporez-le bien en le remuant avec la brosse; employez cette couleur tiède : cette troisième couche masque la couleur à l'huile, et empêche qu'elle ne poisse et colle aux souliers.

4°. Quand cette dernière couche sera sèche, frottez le carreau avec de la cire; cette cire, à son tour, fixe et attache la détrempe.

Dose pour une toise carrée.

Pour la première couche. Faites fondre un quarteron de colle de Flandre dans trois chopines d'eau; quand elle sera bouillante, retirez-la du feu; jetez-y alors une livre de gros rouge, qu'il faudra remuer très-exactement. Le rouge mêlé, donnez la couche très-chaude.

Pour la seconde. Broyez six onces de rouge de Prusse avec deux onces d'huile de lin; ensuite détrempez-le avec une demi-livre d'huile de lin, dans laquelle vous aurez mis deux onces de litharge, et une once pure d'essence pour dégraisser l'huile: couchez à froid.

Pour la dernière. Dans une pinte d'eau, que vous ferez bouillir sur le feu, jetez trois onces de colle de Flandre; lorsqu'elle sera fondue, retirez-la de dessus le feu, et incorporez-y trois quarterons de rouge de Prusse, remuant beaucoup: appliquez-la tiède.

Quand les carreaux sont vieux, comme ils ont déjà été imbibés, ils prennent moins de matière.

Quand les carreaux sont très-humides, il faut broyer les six onces de rouge de la seconde couche avec deux onces de litharge et deux onces d'huile de lin: détrempez-le avec six onces d'huile et deux onces d'essence, et couchez à froid.

Vous ajouterez dans la troisième couche une once d'alun de glace, en incorporant le rouge de Prusse.

Les couches de couleurs, pour les parquets et

carreaux, se donnent avec des balais de crin un peu usés, en les promenant de gauche à droite et de droite à gauche; mais on prend de moyennes brosses pour aller au long des lambris.

Parquets.

Pour mettre des parquets en couleur, on choisit ordinairement une couleur citron ou orange : cette dernière est plus belle. Quand le parquet est balayé et nétoyé :

1°. Tirez une teinture orange ou citron; ce qui se fait en mêlant plus ou moins de graine d'Avignon, de *terra merita* et de *safranum* : il y en a qui ne mettent que des deux derniers, d'autres qui n'emploient que du *safranum* pur.

2°. Pour coller votre teinture au parquet, jetez-la dans de l'eau dans laquelle vous aurez fait fondre de la colle de Flandre; lorsque les parquets sont vieux, ajoutez-y de l'ocre de rue pour donner du corps à la teinture.

3°. Donnez avec un balai deux couches tièdes de cette teinture sur le parquet, en prenant garde de masquer les veines du bois.

4°. Les couches sèches, frottez avec de la cire.

Observez que la première couche consomme ordinairement le double de matière, parce qu'elle sert à abreuver les parquets, et que la seconde ne sert qu'à peindre. Si l'on n'avait pas assez de la dose que nous allons indiquer pour les deux couches, il faut en préparer encore dans les proportions données, pour se procurer la quantité nécessaire.

Dose pour huit toises de parquet en couleur d'orange.

1°. Mettez une demi-livre de graine d'Avignon, autant de *terra merita*, autant de *safranum* (il y en a qui ne mettent qu'un quart de ces deux derniers, et avec une livre de graine d'Avignon, d'autres qui ne mettent que du *safranum*) : quelle que soit votre combinaison, que ces trois drogues, ou seules, ou mélangées, vous donnent une livre et demie de matière; mettez cette livre et demie de matière dans douze pintes d'eau, que vous ferez bouillir jusqu'à ce qu'elles soient réduites à huit. 2°. Quand elles bouillent, jetez-y un quarteron d'alun; il y en a qui ne le mettent qu'après l'avoir retiré du feu : cela est égal, pourvu que l'alun s'y dissolve en le remuant bien, et que le mélange ne monte pas en bouillant. 3°. Passez le tout dans un linge ou tamis de soie; la teinture est tirée. 4°. Jetez dans cette teinture deux pintes d'eau, dans lesquelles vous aurez fait fondre une livre de colle de Flandre; remuez le tout : si les parquets sont vieux, et que vous ayez choisi une couleur orange, ajoutez-y une livre d'ocre de rue; si vous avez adopté une couleur citron, au lieu d'ocre de rue, substituez une livre d'ocre jaune : le *safranum* donne une couleur orange; la *terra merita* et la graine d'Avignon sont plus tendres en couleur.

Quand le ton de la couleur d'un carreau ou d'un parquet ciré déplaît, et qu'on veut ou en substituer un autre, ou l'enlever tout-à-fait, il faut, pour ôter la cire, frotter avec du sablon et

de l'oseille ; ce qui est préférable à la manière de ceux qui emploient l'eau avec le sablon : l'eau détruit les couches de couleurs si on veut en conserver, et s'imbibant dans le carreau ou parquet, les désassemble en les pénétrant d'humidité ; au lieu que le frottement de l'oseille ne fait qu'effleurer et enlever la cire, et ménage les couleurs et les carreaux ou parquets, en sorte qu'on peut y ajouter une autre teinte, si celle qui s'y trouve, ou déplaît, ou n'a pas été bien donnée.

§ II.

De la Détrempe vernie, appelée Chipolin.

Toute opération mécanique peut offrir plus ou moins de beauté et de perfection, selon le plus ou moins de soin qu'on y porte, et l'habileté de celui qui travaille. Il est des arts où cette gradation entre le fini et le parfait est moins sensible; la Peinture d'impression semble même ne pas admettre cette différence; car peindre un sujet d'une couleur uniforme, paraît n'offrir qu'un seul procédé, celui d'appliquer la couleur. L'ignorant comme l'habile homme n'a qu'une manière de le faire, et il a fini son entreprise. D'où dérive donc la beauté d'un ouvrage ? Est-ce toujours de la dextérité de l'artiste ? Non ; mais de ses précautions, de ses préparations, de son attention à le perfectionner. Ainsi celui qui, dans tous les arts mécaniques, veut atteindre à cette perfection, doit se persuader que l'action intermédiaire, qui est l'objet de son travail, ne suffit pas, s'il n'a pris ses précautions avant que d'adopter un sujet, et

s'il ne porte tous ses soins lorsqu'il vient de lui donner la forme qu'il cherchait. C'est sur ces deux parties, du commencement et de la fin, qui contribuent tant à la perfection, que nous nous arrêterons toujours dans le cours de cet ouvrage. Ce sont elles qui font l'habile artiste, et qui, bien décrites, instruiront l'amateur : ce sont elles qui ont donné tant de supériorité au chipolin.

La détrempe vernie, qu'on nomme *Chipolin* (1), est, sans contredit, le chef-d'œuvre de la Peinture d'impression. Rien de si magnifique pour un salon, un appartement, qu'une superbe boiserie peinte de cette manière. On peut offrir aux fastueux de plus riches, de plus somptueux embellissemens; mais on ne peut présenter au sage, de plus noble, de plus économique, de plus durable décoration. En effet, cette peinture a le brillant et la fraîcheur de la porcelaine. Son éclat lui vient de ce que ses couleurs ne changent point, de ce qu'elles reflètent bien la lumière, et s'éclaircissent par son concours; de ce que, plus aisées à adoucir, elles acquièrent plus de vivacité, sans jeter de luisant; et de ce qu'étant toujours les mêmes, on les voit également dans tous les jours; ce qui ne se rencontre pas dans les peintures à l'huile, où l'on est assujéti à la position des lieux et à la vibration de la lumière, où les couleurs se ternissent et les clairs deviennent obscurs. Elle conserve sa couleur, parce que bouchant exac-

---

(1) Terme qu'on prétend tiré du mot italien *cipolla*, ciboule, parce qu'on emploie l'ail dans la première opération de la détrempe vernie.

tement les pores du bois qu'elle couvre, elle repousse l'humidité et la chaleur, qui ne peuvent y pénétrer, et écarte l'influence de l'air extérieur. Son avantage est de ne donner aucune odeur, de permettre la jouissance des lieux aussitôt son application, de conserver sa beauté et sa fraîcheur par l'application du vernis, qui la garantit des morsures des insectes, et de l'humidité qui pourrait l'altérer.

Ce genre de peinture, qui était autrefois hors de prix lorsqu'il était bien fait, puisqu'on en a payé jusqu'à soixante livres la toise, est devenu beaucoup moins coûteux, parce que les ouvriers, qu'on ne veut pas récompenser suivant le temps prodigieux qu'il exige, se hâtent de répondre à l'empressement de ceux qui les emploient, ne travaillent qu'en raison de leur salaire; ils ne se font pas scrupule, en travaillant, de sacrifier nombre de détails, qui sont cependant nécessaires à sa perfection. Pour mettre le public dans le cas de n'être pas trompé, et les artistes à l'abri d'éprouver aucune lésion dans leurs travaux, nous allons donner un détail exact de ceux qu'il est nécessaire de suivre pour peindre une détrempe vernie superbe.

Relisez, *pag.* 51, 52 et 53, l'article où l'on traite des différentes forces de la colle, et de la façon de la faire; ensuite les préceptes généraux de la Peinture d'impression, et ceux particuliers à la détrempe, *pages* 60, 62 et 65.

Pour faire une belle détrempe vernie, il faut sept principales opérations; encoller le bois, apprêter de blanc, adoucir et poncer, réparer, peindre, encoller et vernir.

Première Opération.

Encoller. C'est étendre une ou plusieurs couches de colle sur le sujet qu'on veut peindre.

1°. Prenez trois têtes d'ail et une poignée de feuilles d'absinthe, que vous ferez bouillir dans trois chopines d'eau, et réduirez à une pinte : passez ce jus au travers d'un linge; mêlez-le avec une chopine de bonne et forte colle de parchemin; joignez-y une demi poignée de sel et un demi-setier de vinaigre; faites bouillir le tout sur le feu.

2°. Avec une brosse courte de sanglier, encollez votre bois avec cette liqueur bouillante; imbibez-en les sculptures et les parties unies, ayant soin de bien relever la colle, de n'en laisser dans aucun endroit de l'ouvrage, de crainte qu'il ne reste d'épaisseur. Ce premier encollage sert à faire sortir les pores du bois, pour que les apprêts puissent mordre dessus, et former ensemble un corps; ce qui empêche l'ouvrage de s'écailler par la suite.

3°. Dans une pinte de forte colle de parchemin, à laquelle vous joindrez un demi-setier d'eau, que vous ferez chauffer, laissez infuser deux poignées de blanc de Bougival, l'espace d'une demi-heure.

4°. Remuez-le bien, ensuite donnez-en une seule couche très-chaude, et non bouillante, en *tapant* également et régulièrement, pour ne pas engorger les moulures et sculptures, s'il y en a; c'est ce qu'on appelle *encollage blanc*, qui sert à recevoir les *blancs d'apprêts*.

Taper, c'est frapper plusieurs petits coups de la brosse, pour faire entrer la couleur dans tous les creux de la sculpture : on tape aussi pour que

la couleur soit appliquée de même que si on l'avait posée avec la paume de la main.

Seconde Opération.

APPRÊTER DE BLANC. C'est donner plusieurs couches de blanc à un sujet. Il faut prendre garde que les couches suivantes soient égales, tant pour la force de la colle que pour la quantité de blanc qu'on y met. S'il arrivait qu'une couche où la colle serait faible, en reçût une plus forte, l'ouvrage tomberait par écailles. Evitez aussi de la faire bouillir, parce que la trop grande chaleur la graisse, et de l'employer trop chaude, parce qu'elle dégarnit les blancs de dessous.

Il faut aussi avoir soin, dans les intervalles qu'on laisse sécher les couches, d'abattre les bosses, de boucher les défauts qui peuvent s'y trouver, avec un mastic de blanc et de colle, qu'on appelle *gros blanc*; ayez une pierre-ponce et une peau de chien, pour ôter à sec les barbes du bois, et autres parties qui nuiraient à l'adoucissage : c'est ce qu'on appelle *reboucher et peau-de-chienner.*

Pour *apprêter* de blanc, prenez de la forte colle de parchemin, saupoudrez-y légèrement avec la main, jusqu'à ce que la colle en soit couverte d'un doigt d'épaisseur, du blanc de Bougival pulvérisé et tamisé, que vous y laisserez s'infuser pendant une demi-heure, en tenant le pot, que vous aurez le soin de couvrir, un peu loin du feu, et assez près néanmoins pour le maintenir dans un état de tiédeur, jusqu'à ce que vous n'y voyiez plus de grumeaux, et que le tout vous paraisse bien mêlé. Servez-vous de ce blanc pour en donner une couche

de moyenne chaleur, en *tapant*, comme à l'encollage ci-dessus, très-finement et également; car s'il était employé trop à *nage* et trop en abondance, l'ouvrage serait sujet à bouillonner, et donnerait beaucoup de peine à adoucir: donnez sept, huit ou dix couches de blanc, selon que l'ouvrage et la défectuosité des bois de sculpture l'exigent, donnant plus de blanc aux parties qui doivent être adoucies; c'est ce qu'on appelle *apprêter de blanc*.

La dernière couche de blanc doit être plus claire; ce qu'on fait en jetant un peu d'eau; qu'elle soit appliquée légèrement, en *adoucissant* (c'est traîner légèrement la brosse sur l'ouvrage en allant et venant), ayant soin, avec de petites brosses, de passer dans les moulures, et de vider les onglets, pour qu'il ne reste pas d'épaisseur de blanc; ce qui gâterait la beauté de la menuiserie.

Troisième Opération.

ADOUCIR ET PONCER. *Adoucir*, c'est donner au sujet apprêté de blanc une surface douce et égale. *Poncer*, c'est promener une pierre-ponce sur le sujet, pour l'adoucir.

L'ouvrage sec, ayez de petits bâtons de bois blanc et des pierres-ponces affilées sur des carreaux, dans la forme nécessaire pour les parties qu'on veut adoucir, en formant de plates pour le milieu des panneaux, de rondes et en tranchets, pour aller dans les moulures et les vider.

Prenez de l'eau très-fraîche, la chaleur étant contraire à ces sortes d'ouvrages, et sujette à les faire manquer : dans l'été, on y ajoute même de la glace. Mouillez votre blanc avec une brosse qui

ait servi à apprêter de blanc, ne mouillant par petite partie que ce qu'il faut adoucir chaque fois, dans la crainte de détremper le blanc, ce qui gâterait l'ouvrage ; ensuite adoucissez et poncez avec vos pierres et vos petits bâtons : lavez avec une brosse à mesure que vous adoucissez, et passsez par-dessus un linge neuf, pour donner un beau lustre à l'ouvrage.

Quatrième Opération.

Réparer. L'ouvrage adouci, vous nétoierez avec un fer à réparer toutes les moulures, et n'irez pas trop en avant, de crainte de faire des barbes au bois : il est d'usage, quand il y a des sculptures, de les réparer avec les mêmes fers, pour dégorger les refends remplis de blanc; ce qui nétoie et *répare* l'ouvrage, et remet les sculptures dans leur premier état.

Cinquième Opération.

Peindre. L'ouvrage ainsi réparé, est prêt à recevoir la couleur qu'on veut lui donner. Choisissez votre teinte. Supposons-la de blanc argentin. 1°. Broyez du blanc de céruse et du blanc de Bougival, chacun séparément à l'eau, et par quantité égale ; mêlez-les ensemble. 2°. Ajoutez-y un peu de bleu d'indigo, et très-peu de noir de charbon de vigne très-fin, aussi broyé à l'eau séparément; le plus ou le moins de l'un et de l'autre, vous donnera la teinte que vous cherchez. 3°. Détrempez cette teinte avec de la bonne colle de parchemin. 4°. Passez-la à travers un

tamis de soie très-fin. 5°. Posez la teinte sur votre ouvrage en *adoucissant*, ayant soin de l'étendre bien uniment : donnez-en deux couches, et la couleur est appliquée.

Sixième Opération.

ENCOLLER. Faites une colle très-faible, très-belle et très-claire. Après l'avoir battue à froid, et passée au tamis, vous en donnerez deux couches sur l'ouvrage, avec une brosse très-douce, qui aura servi à peindre, et qui sera nétoyée : une neuve rayerait et gâterait la couleur. Ayez soin de n'en pas engorger vos moulures, ni d'en donner plus épais dans un endroit que dans un autre. Etendez-la bien légèrement, de peur de détremper les couleurs en passant, et de faire des ondes qui tachent les panneaux; ce qui arrive quand on passe trop souvent sur le même endroit. De ce dernier encollage dépend la beauté de l'ouvrage, et peut le perdre s'il est mal fait, parce qu'alors, ce qu'on verra bien mieux si on vernit sur des endroits où l'on aura oublié d'encoller, le vernis noircit les couleurs lorsqu'il pénètre dedans.

Septième Opération.

VERNIR. Ces deux encollages secs, donnez deux à trois couches de vernis à l'esprit-de-vin; ayez soin, en l'appliquant, que l'endroit soit chaud : votre détrempe vernie est terminée. Ces couches de vernis mettent la détrempe à l'abri de l'humidité. Voyez les détails de l'application

du vernis, dans la seconde partie de l'*Art du Vernisseur*.

§ III.

De la Détrempe au Blanc de Roi.

Le *Blanc de Roi*, ainsi nommé parce que les appartemens du Roi étaient assez volontiers de cette couleur, est fort commun quand on ne veut pas vernir. Il est très-beau dans sa fraîcheur; il se prépare comme la détrempe vernie dont nous venons de parler; c'est-à-dire, quand l'encollage, les blancs d'apprêts sont appliqués, que l'ouvrage est adouci et réparé dans les moulures, on broie à l'eau du blanc de céruse, et une égale partie de blanc de plomb, en y mêlant très-peu de bleu d'indigo, pour ôter le jaune du blanc, et lui donner un œil vif; ensuite on détrempe ce blanc avec de la très-belle colle de parchemin d'une bonne force : on passe le tout par un tamis de soie, et on en donne deux couches d'une moyenne chaleur.

Ce blanc de Roi est très-fin, très-beau pour des appartemens qu'on occupe rarement; mais il se gâte aisément dans les appartemens habités, et notamment dans ceux où l'on couche, parce que n'étant pas vernis, les exhalaisons et autres vapeurs qui émanent de tous corps animés, rejaillissent sur le blanc de plomb et le noircissent. On l'emploie surtout pour les salons que l'on dore : ce blanc, comme disent les ouvriers, est ami de l'or; il le fait briller et ressortir davantage par son beau mat. On vernit très-peu les

fonds blancs, lorsqu'il y a de la dorure ou de beaux ornemens.

ARTICLE II.

De l'Emploi des Couleurs à l'huile.

Peindre *à l'huile*, c'est appliquer sur toutes sortes de sujets, comme murailles, bois, toiles, métaux, des terres colorées, ou autres substances broyées et détrempées à l'huile. Les anciens ignoraient cette manière : ce fut un peintre flamand, nommé *Jean Van-Eych*, plus connu sous le nom de Jean de Bruges, qui la trouva au commencement du quatorzième siècle (1). Tout ce secret ne consiste néanmoins qu'à se servir d'huile au lieu d'eau pour broyer et détremper les couleurs. Par l'huile, les couleurs se conservent plus longtemps; et ne séchant pas si promptement que la détrempe, elles donnent aux peintres plus de temps pour les unir et pour les finir : ils peuvent retoucher à plusieurs reprises; les couleurs étant

(1) Je suis l'opinion reçue que Jean Van-Eych est l'inventeur de la peinture à l'huile; mais M. le Prince le jeune, dans ses Remarques sur l'état des Arts du moyen âge, insérées dans le Journal des Savans, d'octobre 1782, rapporte un passage de Théophile-le-Prêtre, écrit dans le onzième siècle, quatre cents ans avant Van-Eych, tiré du chapitre 23, intitulé, *De Coloribus oleo et gummis terendis*, par lequel il paraît que la peinture à l'huile était connue.

plus marquées, et se mêlant mieux, donnent des teintes plus sensibles, des nuances plus vives, plus agréables, et des coloris plus doux et plus délicats. Elle pourrait passer pour la plus parfaite des manières de peindre, si les couleurs ne se ternissaient pas par la suite des temps; défaut qui vient de l'huile, qui donne toujours un peu de roux aux couleurs; mais au moins elle est préférable à la détrempe, en ce qu'elle est plus solide, et qu'elle conserve très-bien et long-temps les sujets sur lesquels on l'emploie, soit qu'ils soient exposés aux variations ou injures de l'air, comme murailles extérieures, panneaux de voitures, soit qu'ils soient dans le cas d'être frottés et maniés souvent, comme portes d'escalier, chambranles, serrures; elle est préférable encore, même pour les boiseries d'appartemens, à la détrempe, en ce que, dans cette dernière, comme on l'a vu ci-dessus, on est obligé d'abreuver les bois par des encollages chauds qui les tourmentent, et les exposent à éclater par l'introduction de ces liquides chauds dans les pores du bois, qui, nécessairement, gonflent son tissu; au lieu qu'à l'huile toutes les opérations se faisant à froid, les liquides ne font que s'attacher au bois, sans le pénétrer ni le faire travailler; ce qui le conserve beaucoup mieux. Aussi il y a long-temps qu'on a rejeté le procédé de quelques anciens, qui, lorsqu'ils voulaient peindre des boiseries en huile, faisaient donner un encollage des deux côtés.

Il y a deux sortes de peintures *à l'huile*; savoir : celle à l'*huile simple*, et celle à l'*huile vernie-polie*. L'une ne demande aucun apprêt ni vernis; l'autre, au contraire, exige, pour sa per-

fection, d'être préparée par des *teintes dures*, et d'être vernie lorsqu'elle est appliquée. Toutes sortes de sujets peuvent être peints à l'une ou à l'autre de ces deux manières ; mais ordinairement on peint à l'huile simple, les portes, les croisées, les chambranles, les murailles ; et à l'huile vernie-polie, les lambris d'appartemens, les panneaux d'équipages, etc., et tout ce qui mérite des soins marqués.

Préceptes particuliers pour la Peinture à l'huile.

1°. Quand on veut broyer et détremper à l'huile des couleurs claires, telles que le blanc, le gris, etc., il faut se servir d'huile de noix ou d'œillet ; si elles sont plus sombres, telles que le marron, l'olive, le brun, servez-vous de l'huile de lin pure, qui est la meilleure des huiles.

2°. Toutes les couleurs broyées et détrempées à l'huile doivent être données à froid : on ne les applique bouillantes que lorsqu'on veut préparer une muraille, un plâtre neuf ou humide.

3°. Toute couleur détrempée à l'huile pure, ou à l'huile coupée d'essence, ne doit jamais filer au bout de la brosse, au contraire de la détrempe, où la couleur quitte la brosse lorsqu'on la retire du pot.

4°. Ayez soin de remuer de temps à autre votre couleur avant que d'en prendre avec la brosse, pour qu'elle soit toujours d'égale épaisseur, et conséquemment du même ton ; autrement les matières se précipitent au fond du pot, le dessus s'éclaircit, et le fond devient épais. Malgré la précaution de remuer, si le fond ne conservait pas la

même teinte que le dessus, pour l'égaler, il faut l'éclaircir, en y versant peu à peu de la même huile.

5°. En général, tout sujet qu'on veut peindre en huile doit recevoir d'abord une ou deux couches d'impression. L'*impression* est un enduit de blanc de céruse, broyé et détrempé à l'huile, qu'on étend sur le sujet qu'on veut peindre. Voyez ce que nous en avons dit *pag.* 65, n°. 5.

6°. Quand on peint des dehors, comme portes, croisées d'escalier, et autres ouvrages qu'on ne veut pas vernir, il faut faire les impressions à l'huile de noix pure, en y mélangeant de l'essence avec discrétion, environ une once, sur une livre de couleurs; trop d'essence rendrait les couleurs bises, et les ferait tomber en poussière. La dose que nous indiquons, empêche que le soleil ne fasse des cloches à l'ouvrage. On préfère l'huile de noix, qui devient plus belle à l'air que l'huile de lin, et laisse, en s'évaporant, les couleurs devenir blanches, comme si elles étaient employées en détrempe. Ainsi, tous *les dehors* doivent être à l'huile pure.

7°. Lorsque les sujets sont *intérieurs*, ou lorsqu'on veut vernir la peinture, la première couche doit être broyée et détrempée à l'huile, et la dernière doit être détrempée avec de l'essence pure : je dis de l'essence pure, premièrement, parce qu'elle emporte l'odeur de l'huile; en second lieu, parce que le vernis qu'on applique par-dessus une couche de couleur détrempée à l'huile coupée d'essence, ou à l'essence pure, en devient plus brillant, au lieu qu'il s'emboitait dans la couche d'huile; troisièmement, parce que l'essence, lors-

qu'on en détrempe seule les couleurs, les durcit à fond : au lieu que, mêlée avec l'huile, elle la fait pénétrer dans la couleur.

8°. Ainsi, toute couleur qu'on veut vernir, la première couche doit être détrempée à l'huile, et les deux dernières à l'*essence pure*. important

Quand on ne veut pas vernir, la première couche doit être à l'huile pure, et les dernières à l'huile coupée d'essence.

9°. Si on peint sur du cuivre, du fer ou autres matières dures, dont le poli empêche l'application de l'impression et de la peinture, en faisant glisser les couleurs par-dessus, il faut mettre un peu d'essence dans les premières couches d'impression : elle fait pénétrer l'huile.

10°. Si l'on rencontre des nœuds au bois, ce qui se trouve surtout au sapin, et que l'impression ou la couleur ne prenne pas aisément sur ces parties, il faut, si l'on peint à l'huile simple, préparer à part de l'huile, la forcer de siccatif, c'est-à-dire, y mettre beaucoup de litharge, en broyer un peu avec l'impression ou la couleur, et les réserver pour les parties nouées. Si l'on peint à l'huile vernie-polie, il faut y mettre plus de *teinte dure*, comme nous l'enseignerons. La teinte dure masque le bois, et durcit les parties résineuses qui en exsudent ; une seule couche, bien appliquée, suffit ordinairement, donne du corps au bois, et les autres couches prennent aisément par-dessus.

11°. Si, par accident, on a jeté de la couleur sur une étoffe, il faut sur-le-champ, ou peu d'heures après, frotter la tache légèrement avec une serge neuve, imbibée d'essence de térébenthine : l'essence la fait disparaître. Ces sortes d'ac-

cidens peuvent arriver très-souvent : il est bon de pouvoir y appliquer le remède.

12°. Il y a des couleurs, telles que les jaunes de stils de grain, les noirs de charbon, et surtout les noirs d'os et d'ivoire, qui, broyées avec des huiles, ne sèchent que très-difficilement. Pour remédier à ces inconvéniens, ou bien même lorsqu'on est pressé de jouir, on mêle des siccatifs dans les couleurs : nous allons en traiter ici.

Des Siccatifs.

Les *siccatifs* sont des substances qu'on mêle dans les couleurs broyées et détrempées à l'huile pour les faire sécher. Les meilleurs dont se sert la peinture d'impression, sont la litharge, la couperose, et surtout l'huile grasse.

La *litharge* est une chaux de plomb à demi-vitrifiée, et qui prend la forme de scorie, ou d'écume métallique, par la coupellation. Il y en a de deux espèces : la première donne un jaune tirant sur le rouge, approchant de la couleur d'or : on l'appelle *litharge d'or*. L'autre, qu'on nomme *litharge d'argent*, a une couleur qui tire en quelque façon sur celle de l'argent. La différence de ces deux litharges ne procède que des différentes manières dont elles ont été refroidies; celle d'or a été refroidie en masses, et la litharge d'argent l'a été éparpillée.

Le *vitriol*, ou la *couperose*, est, en général, un sel minéral, qu'on tire par lotion, filtration, évaporation et cristallisation, d'une espèce de marcassite appelée *pyrite*, ou d'une terre résultante de débris de ces pyrites. On en trouve

presque partout, mais surtout en Italie, en Allemagne, en France, aux environs de Paris. Il y a trois espèces de vitriol : le blanc, le vert, le bleu, qui proviennent des différentes combinaisons de l'acide vitriolique avec le zinc, le fer et le cuivre. On ne se sert guère, pour sécher les huiles, que de la *couperose blanche*, qu'on doit choisir en gros morceaux blancs, durs, nets, ressemblant à du sucre en pain, qu'il faut faire sécher lorsqu'ils sont humides, en suivant le procédé que nous avons indiqué pour la céruse, pag. 40, et éviter d'en respirer la vapeur, qui est suffocante et sulfureuse pendant la dessication. On choisit la couperose pour mettre dans les couleurs claires broyées à l'huile; mais il en faut mettre avec précaution, parce que la couperose étant un sel, son acide ou son humidité récente, en séchant, fait jaunir la couleur, et en ternit la beauté.

L'*huile grasse*, ou *l'huile siccative*, est, sans contredit, le meilleur des siccatifs; mais il faut la ménager avec soin. Elle se prépare en mettant une demi-once de litharge, autant de céruse calcinée, autant de terre d'ombre, et autant de talc ou de pierre à Jésus; en tout deux onces de matières pour une livre d'huile de lin, qu'on fait bouillir à feu doux et égal pendant près de deux heures, en remuant souvent, de peur que l'huile noircisse. Quand elle mousse, il faut l'écumer; lorsque l'écume commence à se raréfier et à devenir rousse, l'huile est suffisamment cuite et dégraissée; les matières qui se trouvent alors dénaturées en partie, laissent un marc ou sédiment, dans lequel se trouve une portion de la matière muqueuse de l'huile,

qui s'est combinée avec les ingrédiens, sous une forme emplastique. On laisse ensuite reposer l'huile ainsi desséchée et préparée, parce que, dans les intervalles du repos, elle dépose toujours un peu, et devient plus claire; plus elle est ancienne, meilleure elle est : réservez-la pour les occasions où vous en aurez besoin. Nous traiterons plus au long de l'huile grasse dans l'Art du Vernisseur, en donnant l'extrait d'un mémoire présenté à l'Académie des Sciences, et adopté par cette compagnie à la fin de l'année 1772; l'auteur de ce mémoire nous a permis d'en faire usage dans la description de notre art, et nous ne négligerons rien pour rendre cette description intéressante.

Préceptes pour les siccatifs.

1°. Ne mettez de siccatif que lorsque vous voulez employer votre couleur; car, long-temps auparavant l'emploi, il les épaissit.

2°. Ne mettez point de siccatif, ou au moins très-peu, dans les teintes où il entrera du blanc de plomb ou de la céruse, parce que ces deux substances sont par elles-mêmes très-siccatives, surtout lorsqu'on les emploie à l'essence.

3°. Lorsque vous voulez vernir, ne mettez de siccatif que dans la première couche; les deux ou trois autres couches employées à l'essence doivent sécher seules. Si vous ne voulez pas vernir, vous pouvez en mettre, mais très-peu, dans toutes vos couches, parce que l'essence qu'on y emploie à l'huile pousse assez au siccatif.

4°. Pour employer des couleurs sombres à l'huile, jetez tout simplement par chaque livre de couleur,

en la détrempant, une demi-once de litharge.

Si ce sont des couleurs claires, telles que le blanc et le gris, mettez par chaque livre de couleur, et en la détrempant dans l'huile de noix ou d'œillet, que la litharge ternirait par sa couleur, un gros de couperose blanche, que vous aurez eu soin de broyer avec la même huile. Cette couperose n'ayant pas de couleur, ne peut gâter celles où elle se trouve.

5°. Quand, au lieu de litharge ou de couperose, on veut se servir d'huile grasse, qu'on emploie surtout pour les citrons et les verts de composition, on met par chaque livre de couleur un poisson d'huile grasse : on détrempe le tout à l'essence pure, et la couleur est en état de recevoir le vernis; car l'huile grasse qu'on ajouterait à l'huile pure, rendrait les couleurs pâteuses et trop grasses.

Observations sur les doses des Matières et des Liquides.

Les réflexions que nous avons faites sur les doses nécessaires à la détrempe, trouvent encore ici leur place. On ne peut offrir que des à-peu-près, et il serait injuste de nous attribuer quelque envie d'en imposer, si les quantités que nous indiquons étaient ou moindres, ou plus que suffisantes. La variation dépend, comme on l'a dit, de mille causes; en sorte que telle surperficie pour laquelle nous disons qu'il faut une livre de couleur, en consommera peut-être deux, trois, tandis qu'une autre ne l'épuisera pas; la main de l'ouvrier, le sujet qui les reçoit, la façon dont il est disposé,

tout contribue à empêcher la certitude et la précision. Nous en prévenons ici le lecteur : d'après cela, nous allons indiquer la quantité des doses nécessaires pour peindre à l'huile.

1°. Les ocres et les terres consomment en général plus de liquide, pour être broyées et détrempées, que le blanc de céruse, ce qui revient à environ deux onces de liquide de plus.

2°. C'est le broiement qui est cause de la variation des doses de liquide; car les substances en exigent plus ou moins, selon leur sécheresse; mais pour les détremper, c'est toujours à peu près la même quantité.

3°. Il n'y a que la première couche, ou d'impression, ou de couleur, qui puisse éprouver une différence bien sensible pour les doses; c'est la préparation du sujet qui en exige plus ou moins; il faut le disposer à recevoir la couleur. Quand il est apprêté par une impression, que ce soit une porte, une croisée, une muraille en plâtre, il n'en consommera pas plus de matière : les couches d'impression mettent tous les sujets au même niveau.

4°. Pour peindre un sujet à l'huile, il faut d'abord l'imprimer. Si le sujet est abreuvé d'huile bouillante, comme nous allons le dire, il doit consommer moins d'impression; de même quand les couches d'impression sont données, il doit absorber moins de couleurs. La raison en est sensible; plus il est imprégné de liquide dans les premières couches, moins il lui en faudra aux subséquentes.

5°. Pour la première couche d'impression d'une toise carrée, il faut évaluer sur quatorze onces de blanc de céruse, environ deux onces de liquide pour le broyer, et quatre onces pour le détrem-

per ; en tout une livre un quart de blanc de céruse détrempé : il faudra un peu moins des uns et des autres, si on met une seconde couche d'impression.

6°. Il faut à peu près trois livres de couleur pour trois couches d'une toise carrée : il ne faut pas croire que chaque couche consommera également la sienne ; la première en absorbera, supposons, dix-huit onces ; la seconde, seize ; la troisième, quatorze ; parce qu'à chaque couche il faut compter sur une diminution d'une à deux onces ; ainsi tout rentre dans la dose donnée.

7°. Pour composer ces trois livres de couleur, prenez deux livres ou deux livres et demie de couleurs broyées, et détrempez-les dans une chopine ou trois demi-setiers d'huile, ou d'huile coupée d'essence, ou d'essence pure : on en met moins quand on détrempe à l'essence pure.

8°. Si l'on juge à propos de peindre le sujet sans y mettre de couches d'impression, il est évident qu'il faudra plus de couleur par chaque couche, puisque le sujet n'est pas disposé à la recevoir.

C'est d'après ces évaluations, auxquelles il faut se fixer, que nous allons parcourir dans les deux articles suivans toutes les parties d'un bâtiment qu'on peint ordinairement à l'huile.

§ Ier.

Peinture à l'huile simple.

Parcourons les parties du bâtiment qu'on peint le plus volontiers à l'huile simple ; nous décrirons en même temps les procédés de l'application.

OUVRAGES EXTÉRIEURS.

Portes, Croisées, Volets.

1°. Donnez une couche de blanc de céruse broyée à l'huile de noix; et pour qu'il couvre mieux le bois, détrempez-le un peu épais avec de la même huile, dans laquelle vous mettez du siccatif. 2°. Donnez une seconde couche d'un pareil blanc de céruse broyé à l'huile de noix, et détrempé de même: si vous voulez un petit gris, ajoutez-y un peu de bleu de Prusse et du noir de charbon, que vous aurez aussi broyé à l'huile de noix. Si, par-dessus ces deux couches, vous voulez en ajouter une troisième, broyez-la, et détrempez-la de même à l'huile de noix pure, en observant que les deux dernières couches soient détrempées moins claires que les premières, c'est-à-dire, qu'il y ait moins d'huile; la couleur en est plus belle, et moins sujette à bouillonner à l'ardeur du soleil.

Murailles.

Il faut que la muraille soit bien sèche; cela supposé : 1°. Donnez une ou deux couches d'huile de lin bouillante, pour durcir les plâtres. 2°. Vous les dessécherez, en mettant, selon ce que vous voudrez y peindre, deux ou trois couches de blanc de céruse ou d'ocre broyé un peu ferme, et détrempé avec l'huile de lin. 3°. Quand elles seront sèches, vous pourrez peindre la muraille.

Tuiles en couleur d'ardoise.

1°. Broyez du blanc de céruse à l'huile de lin; broyez aussi du noir d'Allemagne à l'huile de lin; mêlez ces deux couleurs ensemble, afin qu'elles fassent un gris d'ardoise, et détrempez-les à l'huile de lin. 2°. Donnez une première couche fort claire pour abreuver les tuiles. 3°. Vous donnerez encore trois autres couches que vous tiendrez plus fermes; car il en faut au moins quatre pour la plus grande solidité.

Balcons et grilles de fer au-dehors.

Broyez du noir de fumée d'Allemagne avec l'huile de lin, et détrempez-le avec trois quarts d'huile de lin et un quart d'huile grasse; vous pouvez y mêler de la terre d'ombre pour lui donner du corps, mais en très-petite quantité : mettez-en autant de couches que vous voudrez.

Treillages et Berceaux.

1°. Donnez une couche d'impression de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, et détrempé dans la même huile, dans laquelle vous mettrez un peu de litharge. 2°. Donnez deux couches de vert de treillage, indiqué page 46, broyé et détrempé à l'huile de noix. On fait grand usage à la campagne de ce vert en huile, pour peindre les portes, les contre-vents, les treillages, les bancs de jardins, les grilles de fer et de bois, enfin tous les ouvrages en bois et en fer qui doivent être exposés aux injures de l'air.

Statues, Vases et autres ornemens de pierre en dehors et en dedans.

Pour blanchir des vases ou figures, ou en rafraîchir le blanc : 1°. Nétoyez bien le sujet. 2°. Donnez une ou deux couches de blanc de céruse broyé à l'huile d'œillet pure, et détrempé à la même huile. 3°. Donnez une ou plusieurs couches de blanc de plomb broyé à l'huile d'œillet, et employé à la même huile.

OUVRAGES INTÉRIEURS.

Murs.

Si vous voulez peindre sur des murs qui ne soient pas exposés à l'air, ou sur du plâtre neuf: 1°. Donnez une ou deux couches d'huile de lin bouillante ; soulez-en le mur ou le plâtre, de façon qu'ils n'en puissent plus boire ; ils sont alors en état de recevoir l'impression. 2°. Donnez une couche de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, et détrempé avec trois quarts d'huile de noix et un quart d'essence. 3°. Donnez deux autres couches de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, et détrempé à l'huile coupée d'essence, si vous ne voulez pas vernir, et à l'essence pure, si vous voulez vèrnir : c'est ainsi qu'on peint ordinairement les murailles en blanc. Si l'on adopte une autre couleur, il faut la broyer et la détremper dans la même quantité d'huile ou d'essence.

Portes, Croisées et Volets.

Les portes, croisées et volets intérieurs se peignent communément en petit-gris. 1°. Donnez

une couche de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, et détrempé avec trois quarts d'huile de noix et un quart d'essence. 2°. Donnez deux autres couches de ce blanc de céruse broyé avec du noir pour faire la teinte grise à l'huile de noix, et détrempé avec de l'essence pure : on peut y appliquer, si l'on veut, deux couches de vernis à l'esprit-de-vin.

Chambranles, Pierres ou Plâtres.

1°. Imprimez une couche de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, et détrempé avec de la même huile, dans laquelle on met un peu de litharge pour la faire sécher. 2°. Appliquez-y une première couche de la teinte choisie, broyée à l'huile, et détrempée à un quart d'huile et trois quarts d'essence. 3°. Donnez encore deux autres couches de cette même teinte broyée à l'huile, et détrempée à l'essence pure : on peut vernir de deux couches à l'esprit-de-vin.

Couleurs d'acier pour les Ferrures.

1°. Broyez du blanc de céruse, du bleu de Prusse, de la laque fine, du vert-de-gris cristallisé chacun séparément à l'essence ; plus ou moins de chacune de ces couleurs mêlées avec le blanc, donne le ton de la couleur d'acier que l'on désire. 2°. Quand le ton de la couleur est fait, prenez-en gros comme une noix, que vous détremperez dans un petit pot avec un quart d'essence et trois quarts de vernis gras blanc. Nétoyez bien les ferrures, et peignez-les avec cette couleur,

laissant la distance de deux ou trois heures entre chaque couche : cette opération faite, mettez-y une couche de vernis gras.

On fait plus communément cette couleur d'acier avec du blanc de céruse, du noir de charbon et du bleu de Prusse, qu'on broie à l'huile grasse, et qu'on emploie à l'essence : elle est moins coûteuse, mais elle n'est pas aussi belle.

Rampes d'escaliers et Grilles.

1°. Détrempez du noir de fumée avec du *vernis au vermillon,* que nous indiquerons dans l'Art du Vernisseur. 2°. Donnez-en deux couches; elles sèchent promptement. 3°. Donnez deux couches du vernis à l'esprit-de-vin, aussi indiqué dans l'Art du Vernisseur, *Vernis noir pour les ferrures.*

Lambris d'Appartemens.

Depuis la découverte de la peinture à l'huile, et que l'on a reconnu que les bois se conservaient mieux lorsqu'ils étaient peints de cette manière, surtout depuis la découverte d'un vernis sans odeur, qui emporte même celle de l'huile, on préfère avec raison de peindre en huile les appartemens. En effet, l'huile semble ne faire que boucher les pores du bois; et quoiqu'il souffre toujours un peu de l'impression d'un liquide, cependant l'effet en est si peu sensible, que nous conseillerons à ceux qui veulent ménager leurs boiseries, de préférer cette manière; c'est s'assurer au moins une plus longue durée.

Pour peindre et conserver long-temps un lambris d'appartement, le garantir de l'humidité, il faut donner sur le derrière du lambris deux à trois couches de gros rouge, broyé et détrempé à l'huile de lin; lorsqu'il est sec, on pose le lambris.

Pour le peindre en huile : 1°. Donnez une couche de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, et détrempé avec de la même huile, coupée d'essence. 2°. Cette impression faite, donnez deux autres couches de la couleur que vous avez adoptée, qu'il faut broyer à l'huile, et détremper à l'essence pure.

Si vous voulez que les moulures et sculptures soient rechampies, c'est-à-dire qu'elles tranchent d'une autre couleur, broyez la couleur dont vous voulez rechampir à l'huile de noix, détrempez-la à l'essence pure, et donnez-en deux couches. 3°. Deux ou trois jours après, quand les couleurs sont bien sèches, donnez-y deux à trois couches de notre vernis blanc sur-fin sans odeur, qui, sans en donner, emportera même celle des couleurs à l'huile.

Nombre de personnes commencent quelquefois tous les procédés de la détrempe : l'ennui les prend, elles veulent finir; elles peuvent terminer leur ouvrage à l'huile, comme ci-dessus. Quand les pores du bois sont bien bouchés par les blancs d'apprêt, on donne par-dessus une couche de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, et détrempé à l'huile coupée d'essence; elle sera suffisante, le bois étant abreuvé; ensuite il faut coucher la couleur choisie comme ci-dessus, et vernir.

§ II.

De la Peinture à l'huile vernie-polie.

La peinture à l'huile vernie-polie est le chef-d'œuvre de la peinture à l'huile, comme la détrempe vernie-polie l'est de la détrempe; c'est donc plus de soins qu'il exige; car, quant aux procédés, ils sont les mêmes que ceux de la peinture à l'huile simple; la différence ne consiste que dans les préparations et la manière de finir. Aussi réserve-t-on ce genre pour les ouvrages recherchés, tels qu'un superbe salon, un élégant équipage. Nous en allons donner tous les détails.

Lambris d'Appartemens et Panneaux d'Equipages à l'huile vernie-polie.

La peinture à l'huile vernie-polie est celle qu'on emploie lorsqu'on veut polir la couleur, et lui donner plus d'éclat. Il faut, quand le lambris ou la caisse sont neufs :

1°. Rendre la surface du sujet qu'on veut peindre unie et égale; ce qui se fait par une *impression*, qui sert de fond pour recevoir la *teinte dure*, ou le *fond poli* et les couleurs. L'*impression* doit être faite en blanc, telle couleur qu'on veuille y appliquer, parce que les fonds blancs sont toujours plus avantageux. L'*impression* se fait, comme nous l'avons dit, en donnant une première couche de blanc de céruse broyé très-fin à l'huile de lin, avec un peu de

litharge, et détrempé avec de la même huile coupée d'essence.

2°. On fait un fond poli en mettant sept à huit couches de *teinte dure*. Pour les équipages, on en donne jusqu'à douze.

La *teinte dure* se fait en broyant très-fin à l'huile grasse pure, du blanc de céruse, qui ne soit pas trop calciné, pour qu'il ne pousse pas les couleurs, et en le détrempant avec de l'essence. Il faut prendre garde que les sept à huit couches de cette teinte dure soient égales, non-seulement quant à l'application, mais encore quant à la dose même du blanc de céruse et de l'huile, et au degré de calcination du blanc de céruse.

3°. On adoucit tout le fond avec une pierre-ponce.

4°. On le polit avec un morceau de serge qu'on tient en forme de tampon pour le faire avec modération; on trempe cette serge dans un seau d'eau, dans lequel on a mis beaucoup de ponce en poudre passée au tamis de soie, lavant à mesure avec une éponge, pour découvrir si on adoucit bien également. Il ne faut pas épargner l'eau pour cette opération; elle ne peut rien gâter.

5°. Choisissez la teinte de la couleur dont vous voulez décorer votre appartement ou votre équipage; qu'elle soit broyée à l'huile, et détrempée à l'essence; passez-la au tamis de soie très-fin; donnez-en trois ou quatre couches bien étendues et bien tirées : mieux elles le sont, et plus la couleur est belle. Toutes sortes de couleurs peuvent être aussi employées à l'huile et à l'essence.

6°. Donnez deux ou trois couches d'un vernis

blanc à l'esprit-de-vin, si ce sont des appartemens; mais si c'est pour des panneaux d'équipages, on se sert de vernis gras. Si l'on veut polir le vernis, il faut en mettre sept à huit couches au moins, et bien étendues, avec grande précaution de ne pas charger un endroit plus qu'un autre : cela ferait des taches.

7°. On repolit encore avec de la ponce en poudre et de l'eau, et un morceau de serge, comme on vient de le dire, et comme il sera plus au long expliqué au chapitre de la manière de polir les vernis. Il ne faut point employer de chapeaux, parce qu'ils se déteignent toujours un peu, et gâtent l'ouvrage.

Si la caisse ou le lambris ont déjà été peints, il faut corroder la couleur jusqu'à ce qu'on fasse revivre la teinte dure, ce qui se fait avec une pierre-ponce et de l'eau seconde, ou un linge imbibé d'essence.

Blanc verni-poli à l'huile.

Cette peinture au blanc à l'huile, qui répond au blanc de roi de la détrempe, imite et porte la fraîcheur du marbre. Si c'est pour appliquer sur du bois :

1°. Donnez une impression de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, un peu de couperose calcinée et détrempée à l'essence; mais si c'est pour peindre sur la pierre, il faut l'employer à l'huile de noix pure, et de la couperose calcinée.

2°. Broyez du blanc de céruse très-fin à l'essence, et le détrempez avec un beau vernis gras blanc, au copal.

3°. Donnez-en sept à huit couches sur l'ouvrage;

le vernis employé avec ce blanc de céruse sèche si promptement, qu'on peut en donner trois couches par jour.

4°. Adoucissez et polissez toutes ces couches, comme ci-dessus.

5°. Donnez deux ou trois couches de blanc de plomb broyé à l'huile de noix, et détrempé à l'essence pure.

6°. Ensuite donnez sept à huit couches de vernis blanc à l'esprit-de-vin pur.

7°. Polissez-les.

ARTICLE III.

De l'emploi des Couleurs au Vernis.

La beauté de la détrempe, et la durée de la peinture à l'huile, dont nous venons de donner les procédés, quand ils sont bien exécutés, dédommagent sans doute l'amateur de l'ennui des détails qu'exige la perfection de l'une, et du dégoût que porte l'odeur de l'autre : mais comme souvent le désir de la jouissance ne peut s'accorder avec la patience attachée aux opérations minutieuses ; comme les amateurs redoutent quelquefois les vapeurs fortes des couleurs broyées à l'huile, que d'ailleurs tous les sujets ne sont pas également susceptibles des deux genres de peinture qui nous ont occupé jusqu'ici, que le beau ne doit pas être prodigué ; qu'il est nécessaire, pour le faire valoir, qu'il ait des objets de comparaison, et que la grande solidité n'est pas toujours recherchée ;

nous allons présenter à la vivacité et à l'empressement, une façon de peindre toutes sortes de sujets promptement et sans inconvéniens. Avec un *vernis* à l'esprit-de-vin ou à l'huile, on fait des teintes presque aussi belles que celles qu'on fait en détrempe vernie-polie; si elles n'ont pas la durée de la peinture à l'huile vernie-polie, elles ont néanmoins assez de consistance pour qu'on puisse en jouir assez long-temps.

Nous avons à Paris, dans quelques maisons, de cette sorte de peinture d'impression; sa beauté flatte assez pour balancer les suffrages : quelques personnes la préfèrent même au chipolin en détrempe dont nous avons parlé; mais l'œil fin du connaisseur saura bien se fixer par goût sur ce dernier, qui méritera sûrement le choix, parce que le beau solide et parfait l'emportera toujours en raison du temps et des soins qu'on lui aura sacrifiés. Cette façon de peindre est un peu plus coûteuse que les deux autres, parce qu'on y emploie considérablement de vernis : elle est aussi plus embarrassante, en ce que le vernis séchant très-promptement, ne donne pas toujours le temps de finir ses opérations; que les teintes sont plus exposées à varier entre elles, et que le vernis étant plus difficile à manier, le succès n'appartient qu'à la grande habitude, surtout lorsqu'on veut traiter de grands sujets, tels que l'étendue d'un salon : mais aussi à peine a-t-on le temps de désirer; nulle incommodité à craindre, nul inconvénient à redouter : la révolution d'un jour peut voir naître et satisfaire le désir.

Peindre au vernis, est employer sur toutes sortes de sujets des couleurs broyées et détrem-

pées au vernis, soit à l'esprit-de-vin, soit à l'huile. Nous ne donnerons point ici les préceptes nécessaires à l'emploi; nous renvoyons à ceux que nous indiquerons dans la troisième partie, qui reçoivent en général ici leur application.

L'on peint au vernis des lambris d'appartemens, des meubles et des panneaux d'équipages : nous allons seulement donner les procédés pour peindre de cette manière un lambris d'appartement ou un panneau d'équipage; ils suffiront pour faire voir comment on doit l'employer.

Lambris d'Appartemens.

1°. Mettez une ou deux couches de blanc de Bougival, détrempé dans une forte colle chaude et bouillante, pour faire votre encollage, ainsi que nous l'avons enseigné *page* 79, Nos. 1, 2, 3, dont il faut suivre les procédés.

2°. Mettez une couche de blanc d'apprêt, de la manière dont nous l'avons dit *page* 80.

3°. Bouchez les défauts du bois avec un mastic en détrempe, et quand les couches sont sèches, poncez-les : nous avons encore enseigné cette opération ci-dessus, *page* 81; nous y renvoyons pour s'y conformer.

4°. Lorsque le bois est uni, supposons que vous vouliez faire du gris, prenez une livre de blanc de céruse tamisé, un gros de bleu de Prusse, ou de noir de charbon ou d'ivoire; mêlez le tout dans une peau d'agneau que vous liez fortement, pour que la couleur ne s'échappe pas; secouez fortement cette peau, ou bien passez le tout plusieurs fois dans un tamis couvert; par-là vous mélangerez bien votre couleur.

5°. La couleur introduite, prenez-en deux onces, que vous mettrez dans un poisson de vernis ; délayez le tout, passez la première couche sur le blanc d'apprêt mis sur votre bois.

6°. La première couche sèche, mettez dans pareille quantité de vernis une once seulement de couleur, et donnez votre seconde couche.

7°. La seconde couche ne contiendra, dans la même quantité de vernis, qu'une demi-once seulement de couleur.

8°. Il faut faire attention, lorsque chacune de ces trois couches est sèche, de la frotter à chaque fois avec une toile neuve et rude. Evitez cependant d'emporter la couleur ; comme les couches sèchent à peu près d'heure en heure, on peut les donner toutes les trois en un jour.

9°. Si l'on veut donner le lustre parfait à l'ouvrage, il faut passer une quatrième couche dosée de même que la troisième : on peut aussi la donner au vernis pur.

On voit que, dans cette opération, on met toujours la même quantité de vernis, et qu'à chaque couche l'on diminue de moitié la dose des couleurs. Toutes les autres teintes de couleur, comme jaune, bleu, etc., dont nous avons donné la composition, s'emploient de même. Cette méthode est la seule où l'on puisse employer l'orpin dans toute sa beauté, mais ne lui ôte pas ses inconvéniens.

La seconde manière de faire ce chipolin beaucoup plus vîte, en trois heures, est de s'exempter de faire les encollages et le blanc d'apprêt, et tout de suite d'appliquer les teintes au vernis, comme ci-dessus. On conçoit facilement que le lustre n'en sera pas alors aussi brillant.

Si on veut peindre ainsi au vernis sur des panneaux de voitures, il faut faire les premiers apprêts comme ceux à l'huile vernie-polie, c'est-à-dire, donner des couches d'impression et de teinte dure. Quand elles sont adoucies et polies, on emploie les couleurs avec du vernis au copal, ou au karabé, selon la teinte adoptée (1).

Manière de décorer les Équipages.

Comme les voitures sont, dans ce siècle, autant un objet d'agrément, qu'elles n'étaient, dans leur origine, considérées que pour leur utilité, et que leur décoration n'intéresse pas moins leurs propriétaires que celle des appartemens, nous allons suivre les parties de l'équipage, et indiquer la manière de les décorer en peinture, renvoyant, pour la dorure et la façon de les vernir, aux deux autres parties de ce traité.

Une voiture, faite pour être exposée à l'air, et conséquemment obligée de subir toutes les intempéries des saisons, ne peut être peinte qu'en huile, ou au vernis. C'est la teinte que l'on choisit, qui décide de quelle manière on peut la décorer. Toutes les terres s'employant aisément à *l'huile*, on peut suivre les détails que nous avons donnés *page* 102, en observant de bien coucher les teintes dures, de les bien polir : le brillant de la

---

(1) Il faut évaluer sur une demi-livre de couleur, qu'on détrempe avec une chopine de vernis, pour la première couche d'une toise carrée; la seconde demande autant de vernis, et moitié moins de couleur.

voiture dépend surtout de ces deux premiers procédés.

Si l'on préfère de la peindre au *vernis*, supposons une couleur vert d'eau, qui est aujourd'hui tant à la mode pour décorer les panneaux ; il faut, après une première couche d'impression, si la caisse est neuve,

1°. Donner dix à douze couches de teinte dure, les unes après les autres, et n'en pas mettre de nouvelles, que la dernière ne soit absolument très-sèche, comme nous l'avons enseigné p. 103.

2°. Adoucissez avec la pierre-ponce, et polissez avec un tampon de serge détrempé dans de l'eau, où il y ait de la ponce passée au tamis, lavant à mesure avec une éponge, ainsi que nous l'avons dit page 103, n°. 3.

3°. Broyez du blanc de céruse à l'essence, broyez du vert-de-gris cristallisé à l'essence, mélangez-les selon la teinte du vert que vous cherchez ; détrempez-les dans un beau vernis gras blanc, au copal : n'en broyez et n'en détrempez qu'autant que vous en avez besoin.

4°. Donnez-en trois couches ; que la dernière soit moins chargée de couleurs que les deux autres, c'est-à-dire, mettez-y un peu plus de vernis.

5°. Donnez huit à dix couches d'un beau vernis gras blanc, au copal, en attendant toujours que chaque couche soit sèche.

6°. Polissez, comme nous l'avons dit, et comme il sera expliqué au chapitre ci-après, *de la Manière de polir et lustrer*; et votre panneau est peint verni-poli.

Panneaux d'Équipages en fond noir, verni-poli.

Donnez, après la première couche d'impression, dix à douze couches de teinte dure, qu'il faut adoucir et poncer, comme nous venons de le dire; votre apprêt terminé, pour peindre un fond poli noir, détrempez du noir d'ivoire, tamisé très-fin, dans un beau vernis au karabé; donnez-en deux ou trois couches unies et très-égales, la dernière un peu moins chargée de noir; donnez-en ensuite huit ou dix couches d'un beau vernis au karabé, que vous polirez et lustrerez comme nous venons de le dire. On peut faire ainsi toutes sortes de fonds avec le vernis gras au karabé, quand on a des fonds sombres. On emploie les vernis au copal, quand ils sont clairs.

Roues d'Équipages.

1°. Donnez deux à trois couches de blanc de céruse, broyé à l'huile de lin, et détrempé à la même huile. 2°. Donnez deux à trois couches de la teinte adoptée; si c'est un *vert*, voyez celle indiquée page 47, et vernissez par-dessus deux couches de vernis blanc au copal.

Si vous choisissez un *gris*, mettez deux couches de blanc de céruse, broyé à l'huile de noix, et détrempé à l'essence, coupée d'huile de noix ou d'œillet; ensuite l'on met la teinte grise qu'on juge à propos, avec du blanc et du noir broyés à l'huile, et détrempés à l'essence.

Si vous préférez le *vermillon*, mettez deux couches de rouge de Berri, broyé à l'huile de

lin, avec un peu de litharge, et détrempé, savoir, la première couche à l'huile, et la seconde à l'huile coupée d'essence; donnez une troisième couche du même rouge, coupé de mine rouge ou de minium, broyé à l'huile, et détrempé à l'essence. 3°. Quand le tout est sec, donnez une couche de vernis à l'esprit-de-vin, dans lequel on détrempe ce vermillon. *Voir ce vernis dans la première partie de l'Art du Vernisseur.* Si l'on veut qu'il soit plus beau et plus solide, on donne une ou deux couches de vernis gras.

Trains d'Equipages.

On peint les trains d'équipages à l'huile, de la teinte qu'on juge à propos, en donnant d'abord, comme aux roues, une ou deux couches d'impression de blanc de céruse, broyé et détrempé à l'huile de lin, ou de noix, ou d'œillet, selon la teinte qu'on veut appliquer. Quand les deux couches de la teinte sont appliquées, on y met un vernis gras, fait pour les trains d'équipages, qui conserve les couleurs, de manière qu'on peut les laver sans les endommager. *Voir la première partie de l'Art du Vernisseur.*

ARTICLE IV.

De l'Emploi des Couleurs à la cire, au lait, au savon, etc.

Nous avions omis, dans notre première édition, les procédés de la peinture à l'encaustique, par la raison que les ouvrages faits de cette manière demandent autant de préparation que la détrempe vernie, qu'ils sont beaucoup moins solides, plus sujets à se gâter, que les taches ne peuvent s'en effacer, et que l'existence de cette manière d'employer les couleurs, qui n'a eu qu'un règne très-court, est même ignorée de plusieurs amateurs. Cette raison nous avait pareillement engagé à ne nous point occuper des peintures au lait et au savon, que la chimérique crainte des prétendus dangers des matières employées à l'huile avait fait adopter, et que le goût ardent pour la nouveauté a tenté d'introduire : nous allons cependant en parler, plus pour satisfaire la curiosité de l'amateur, que ses besoins.

La manière de peindre au savon, au lait, à l'encaustique, s'opère de même que celles que nous venons de décrire ; la différence consiste en ce qu'on broie toutes les couleurs à l'eau pure, et qu'on les détrempe avec de l'eau de savon, ou avec du lait, ou avec un encaustique.

De la Peinture au lait.

M. Alexis Cadet-Devaux, membre de la Société académique des Sciences et Arts de Paris, a lu à cette société, le 2 messidor an 9, un mémoire sur la peinture au lait, par lequel il prétend qu'en se servant de lait comme liquide des objets colorans, ses procédés réussissent mieux que ceux où l'on emploie la colle et l'huile. Ce mémoire ayant été rendu au public, nous allons en extraire, non les procédés de l'application, qui sont les mêmes que ceux que nous décrivons, mais les doses, en laissant aux amateurs le soin de les essayer.

Peinture au lait détrempe.

Prenez lait écrémé, une pinte (ce qui fait deux pintes de Paris); chaux *récemment éteinte*, six onces; huile d'œillet, ou de lin, ou de noix, quatre onces; blanc d'Espagne, cinq livres.

On éteint la chaux en la plongeant dans l'eau, l'en retirant, et la laissant s'effleurir à l'air, ce qui la réduit en poudre. On met sa chaux dans un vase de grès; on verse dessus une portion de lait suffisante pour en faire une bouillie claire; on ajoute peu à peu l'huile, remuant avec une petite spatule de bois; on verse le surplus du lait; enfin on délaie le blanc d'Espagne. Le lait qu'on écrème en été, se trouve souvent caillé, ce qui est indifférent pour notre objet : son contact avec la chaux lui a promptement rendu sa fluidité. Toutefois il ne faudrait pas qu'il fût aigre, car alors il formerait avec la chaux une sorte d'*acétite calcaire*, susceptible d'attirer l'humidité.

Le choix de l'une ou de l'autre des trois huiles est indifférent; cependant, pour peindre en blanc, on doit préférer l'huile d'œillet, comme étant sans couleur. Il y a plus, on peut employer les huiles les plus communes, les huiles à brûler, pour peindre avec les ocres.

L'huile, en tombant dans le mélange de lait et de chaux, disparaît : elle est totalement dissoute par la chaux, avec laquelle elle fait un savon calcaire.

On émie le blanc d'Espagne, on le répand doucement à la surface du liquide; il s'imbibe peu à peu, et finit par plonger; alors on le remue avec un bâton. On colore cette peinture comme celle en détrempe, avec du charbon broyé à l'eau, des ocres jaunes, etc.

On l'emploie comme la peinture en détrempe.

Cette quantité suffit pour imprimer six toises en première couche.

Le prix de cette même quantité revient à 9 sous, ce qui réduit le prix de la toise à 1 sous 6 deniers, valeur intrinsèque.

Depuis, j'ai donné à cette peinture une bien plus grande solidité; car ma prétention a été de la substituer non-seulement à la peinture en détrempe, mais encore à la peinture à l'huile.

Peinture au lait résineuse.

Pour peindre les dehors, j'ajoute de plus aux proportions *de la peinture au lait détrempe :* Chaux éteinte, deux onces; huile, deux onces; poix blanche de Bourgogne, deux onces.

On fait fondre, à une chaleur douce, la poix

dans l'huile qu'on ajoute à la bouillie claire de lait et de chaux. Dans les temps froids, on fera tiédir cette bouillie, pour ne pas occasionner le brusque refroidissement de la poix, et pour en faciliter l'union dans le lait de chaux. Cette peinture a quelque analogie avec celle connue sous le nom d'encaustique.

De la Peinture à l'encaustique.

La peinture à l'encaustique est celle où l'on emploie la cire chaude, pour y détremper les couleurs. Quelques savans, et surtout M. le comte de Caylus (1), ont cru entrevoir dans cette manière de peindre, les procédés des anciens, dont Pline nous parle au livre 35, chapitre 11. Mais il paraît que cet emploi de la cire n'a pas répondu au désir qu'on avait de retrouver le secret des anciens peintres. Quel que soit l'avantage de cette découverte, elle ne peut pas intéresser le peintre d'impression, qui ne se sert de la cire, non pas pour y mélanger ou détremper ses couleurs, mais seulement comme un enduit, pour couvrir les couleurs appliquées sur les carreaux et parquets.

Encaustique pour les Carreaux et Parquets.

Lorsque les trois couches indiquées pour les carreaux et les parquets, *pages* 73 et 74, sont

(1) Voyez les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres de 1752, 1753, 1754 et 1755, et la préface de Dom Pernetti, dans son Dictionnaire de Peinture.

sèches, au lieu de les cirer, on donne une couche d'encaustique, dosée ci-après. Si elle est bien étendue, le frottement la rend plus unie et brillante; au lieu qu'en promenant un morceau de cire, comme on fait ordinairement sur le parquet, on le raye, quoiqu'on tâche, par le frottement, de l'étendre également; la cire, d'ailleurs, est toujours plus marquée et plus sensible aux endroits où elle a été couchée, qu'à ceux où la brosse l'a conduite; ce qui donne à la teinte des jours inégaux, qu'on évite plus aisément en couchant un encaustique.

L'*encaustique* se compose en faisant fondre, dans cinq pintes d'eau de rivière, une livre de cire neuve avec un quart de savon; lorsque la cire et le savon sont fondus, ajoutez-y deux onces de sel de tartre; laissez le tout refroidir, mélangez la crême qui se fait dessus, et l'étendez également : le lendemain, on peut frotter. Cette dose peut servir pour douze à quatorze toises : elle donne de l'odeur pendant quelques jours; il faut avoir soin d'ouvrir tous les matins.

ARTICLE V.

De la Peinture des Toiles.

Depuis l'invention de la peinture à l'huile, les peintres à talent peignent moins sur le bois, le cuivre, etc.; ils ne se servent plus guère que de toiles, pour y représenter les sujets qu'ils veulent peindre; ils ont abandonné les autres manières. La facilité de pouvoir transporter les toiles,

de les imprimer et disposer à volonté, contribue à la préférence qu'ils leur donnent. Les peintres d'impression les emploient dans les bâtimens, pour masquer des solives ou autres parties qui déplaisent à la vue, ou pour des décorations de théâtre, qu'alors on enrichit d'ornemens. Nous allons indiquer, dans les deux paragraphes suivans, la façon de les préparer, soit en huile, soit en détrempe.

§ Ier.

Manière de peindre les Toiles en détrempe, *pour Décorations*, etc.

1°. Choisissez une toile, étendez-la ferme sur les châssis qui doivent la recevoir. Si elle est claire, collez par-derrière du papier, avec la colle de farine; si elle est bien tissue, ce préalable est inutile. 2°. Le papier collé et sec, donnez une couche de blanc de Bougival, infusé dans l'eau, et détrempé avec la colle de gants chaude. 3°. Passez par-dessus une pierre-ponce, pour en ôter les nœuds et les grandes inégalités. 4°. Redonnez une seconde couche d'impression, mais plus ferme et plus épaisse de blanc de Bougival et de colle; poncez encore un peu la toile; elle est prête.

Si vous voulez y peindre des décorations, broyez toutes vos couleurs à l'eau, et détrempez-les à la colle de gants. Le stil de grain, le bleu de Prusse et les cendres bleues servent à représenter des paysages. La cendre bleue seule suffit pour faire des ciels; la laque plate, que l'on brunit avec de l'eau de cendres gravelées, s'emploie pour les fonds rouges, etc. etc.

Des Rehauts d'or en détrempe.

On appelle *Rehauts* en peinture, les lumières d'un dessin, faites avec du blanc, ou d'autres couleurs lumineuses, lorsque ce dessin est sur du papier coloré; et si ce papier est blanc, sa couleur conservée fait les rehauts. On appelle encore rehauts en peinture, les lumières qu'on place par hachure, lorsqu'on veut imiter quelques morceaux de sculpture, bas-reliefs ou ronde-bosse : les *hachures* sont les lignes ou traits dont on se sert pour exprimer les ombres, dans les gravures, ou dans les dessins, à l'aide d'un burin ou d'un crayon. Il y a des hachures simples et des doubles; les simples sont formées par des lignes, ou droites, ou courbes, qui ont une seule direction; les doubles sont formées par plusieurs lignes, ou droites, ou courbes, qui se croisent en manière de lozange. Ainsi *rehausser*, est donner plus de clair aux jours, et plus d'obscurité aux ombres. *Hacher*, est donner de l'effet aux différens objets qu'on veut ombrer. Telles sont les définitions de ces termes généralement adoptés par le dessinateur, le graveur, le peintre en tableaux. Voyons comment le décorateur se prépare à exécuter ces opérations.

Rehausser d'or, est peindre en couleur d'or sur une toile, soit en huile, soit en détrempe, des morceaux de sculpture, de bas-reliefs, de ronde-bosse, par des hachures.

Pour rehausser d'or en détrempe, examinez d'abord si votre fond est bien encollé, et si l'ouvrage est peint en bonne colle; s'il ne l'était pas assez, passez-y une légère couche de colle claire et nette;

ne repassez pas avec la brosse, qui doit être douce, pour ne pas ternir les fonds; car, quoi qu'on fasse, il se gâte toujours un peu en l'encollant.

Votre fond préparé : 1°. Peignez tous les clairs que vous voulez rehausser d'or avec de l'ocre de rue, de la terre d'ombre, de la décoction du jus de graine d'Avignon, et du jaune, broyés tous à l'eau, et détrempés à la colle de gants ou de Flandre.

2°. Préparez un mordant ou *bature* composé d'environ une livre de cire, d'une demi-livre d'huile de lin, et d'une demi-livre de térébenthine de Venise, qu'on fait bouillir ensemble. 3°. Rehaussez vos ornemens, en mettant par hachure de votre mordant, ou *bature* chaude, avec la pointe d'un petit pinceau, sur tous les clairs de l'ouvrage. 4°. Appliquez le cuivre réduit en feuilles, appelé vulgairement *or d'Allemagne* (c'est de celui dont on se sert pour ces sortes d'ouvrages), ou avec du coton, ou avec des bilboquets garnis de drap. Au bout d'une couple d'heures, quand il est sec, il faut l'épousseter avec une brosse de soie de porc, douce et bien nette.

Il faut surtout prendre garde que la bature ne s'emboive dans le fond aussitôt qu'elle est couchée; ce que l'on connaît quand elle devient terne et qu'elle perd son luisant; car alors l'or ne peut s'y attacher. Il faut tout simplement recommencer à coucher de bature dans les endroits ombrés.

---

§ II.

Manière de peindre les Toiles en huile *pour Tableaux*, etc.

Choisissez une toile, étendez-la sur un châssis, en rebordant la toile sur l'épaisseur du châssis, où on l'attache avec l'espèce de petits clous qu'on nomme *semence*, à trois ou quatre doigts de distance les uns des autres. (On a inventé, de nos jours, une manière de faire des châssis, qu'on appelle châssis à clefs : on tend les toiles plus fortement, toutes les fois que la sécheresse les relâche ; ces clefs se mettent dans tous les coins de l'assemblage, et au bout de chaque travers.) 1°. La toile ainsi disposée, étendez le châssis à plat, et présentez le côté qu'on doit peindre.

2°. Ayez de la colle de gants de moyenne force, qu'on puisse battre en consistance de bouillie, et étendez-la également avec un grand couteau de bois, fait exprès pour cela, jusqu'à ce que la toile soit imbibée partout.

3°. Ramassez avec ce couteau le surplus de la colle, afin qu'il n'en reste que ce qui peut être entré dans la toile. Il faut que la colle soit suffisamment forte, pour qu'elle ne pénètre pas de l'autre côté ; cette colle sert à coucher tous les petits fils sur la toile, et à remplir les petits trous, afin que la couleur ne passe pas au travers.

4°. La colle ramassée, accrochez le châssis à l'air ; quand la couche est sèche, poncez en tout sens, légèrement, la toile avec une pierre-ponce,

pour abattre et user les petits fils qui peuvent s'y trouver.

5°. Broyez du brun-rouge à l'huile de noix, dans laquelle vous mettez de la litharge, et détrempez-le à l'huile de noix : quand la couleur est suffisamment épaisse, remettez votre châssis à plat, étendez la couleur dessus avec un couteau destiné à cet effet.

6°. La couleur étendue et retirée, de façon qu'il n'en reste que ce qui est empreint dans la toile, laissez sécher la toile de nouveau; et quand elle est sèche, on peut encore passer la pierre-ponce par-dessus pour la rendre plus unie.

7°. Donnez dessus une couche de petit-gris, fait avec du blanc de céruse et du noir de charbon broyé très-fin, et détrempé à l'huile de noix et l'huile de lin, par moitié. Cette couleur se pose à la brosse fort légèrement; on en met le moins qu'on peut, afin que la toile ne se casse pas sitôt, et que les couleurs qu'on vient à appliquer dessus en peignant se conservent mieux.

*Des Rehauts d'or à l'*huile.

Pour rehausser d'or à l'huile, on se sert de massicot, de jaune de Naples, de jaune de Berry, d'ocre de rue et de stil de grain, broyés séparément à l'huile de noix, qu'il faut placer sur la palette. Des uns et des autres on forme les teintes des bruns et des clairs, ayant soin surtout que le mélange de ces couleurs forme un bon ton doré. On les détrempe sur la palette avec de l'huile grasse, coupée moitié d'essence, qu'on met dans un godet.

1°. Il faut que les parties sur lesquelles on veut peindre des ornemens et des rehauts d'or, soient imprimées et peintes de deux couches broyées et détrempées à l'huile, et d'une troisième à l'huile coupée d'essence, que vous poncerez avec une pierre-ponce, comme nous l'avons déjà dit.

2°. Dessinez vos ornemens, et peignez-les; quand ils sont secs, prenez de la chaux éteinte d'elle-même à l'air, passée dans un linge, qu'on met dans un nouet, appelée *ponce de chaux;* passez-en sur votre ouvrage, en tapant pour désigner les parties qui doivent rester en couleur, et pour empêcher que l'or ne prenne par-dessus; en sorte qu'il ne doit s'attacher que sur les hachures où il y aura de l'or couleur.

3°. Epoussetez cette ponce légèrement avec un pinceau; soufflez dessus pour ôter le plus fort de la poussière.

4°. Prenez de l'*or couleur* (on verra à l'article de la Dorure ce que c'est que l'or couleur) très-fin, très-net, et bien passé par un linge, pour qu'il n'y ait aucun grain; posez-le sur la palette, et employez-le avec un pinceau très-fin, en redessinant votre ouvrage par hachure; appliquez-le assez épais et assez ferme pour qu'il ne coule pas; car plus il est épais, plus l'or a de relief: c'est pourquoi on se sert de pinceaux longs, aigus et assez fermes.

5°. N'appliquez l'or que lorsque l'or couleur est tout-à-fait sec; pourvu qu'il puisse un peu happer l'or, c'est assez; car plus il est sec, plus il est vif. Posez l'or en pleine feuille sur les parties où vous jugez que l'or doit s'arrêter, en ap-

puyant très-légèrement et sans haleter, comme on fait à la dorure; ce qui ferait prendre l'or partout.

6°. Avec une brosse de poil neuf, nette et douce, nétoyez l'or très-légèrement dans toutes les hachures, de façon qu'il n'en reste qu'aux endroits où on a posé l'or couleur.

7°. L'or épousseté, prenez sur la palette un peu de stil de grain, de jaune de Berri, broyés très-fin à l'huile, et mêlez-les ensemble en détrempant le pinceau dans le godet où doit se trouver l'huile grasse coupée moitié d'essence.

8°. Passez légèrement de cette teinte, pour faire un glacis sur toutes les parties où il n'y a point d'or : il y a de certains endroits où, sur le bord des hachures, on fait des glacis pour adoucir de trop grands éclats de lumière, qu'il faut modérer pour faire valoir des parties brillantes.

9°. L'opération finie et sèche, faites des teintes brunes avec de la terre de Sienne, terre d'Italie, ocre de rue broyées à l'huile, et détrempées à l'huile coupée d'essence. Ces sortes de couches doivent être très-ménagées et placées à propos, pour donner des reflets et de la correction à l'ouvrage, et produire le plus grand éclat.

Manière de glacer les Couleurs.

Glacis, en terme de peinture, signifie l'effet que produit une couleur transparente qu'on applique sur une autre qui est déjà sèche, de manière que celle qui sert à glacer laisse apercevoir la première, à laquelle elle donne seulement un ton ou plus brillant, ou plus léger, ou plus trans-

parent : les glacis servent à l'union des teintes et à l'harmonie des différens tons. Ainsi, *glacer* est mettre une couleur qui a peu de corps, ou une teinture qui laisse apercevoir le fond sur lequel elle est couchée.

On ne glace ordinairement qu'avec des couleurs transparentes, telles que les laques, les stils de grains, etc. La terre d'ombre et la terre de Cologne servent à glacer les bruns pour leur donner plus de force ; le blanc de plomb, pour les parties claires auxquelles on veut arrêter des coups de lumière, faire des jours très-vifs et éclatans, et qui le sont toujours beaucoup plus, que si la même couleur était peinte à l'ordinaire avec toutes ses différentes teintes.

Les glacis sont une des plus grandes difficultés de la peinture ; ce n'est que la vue fréquente des travaux des grands maîtres, et les tentatives répétées, qui sont capables d'y faire réussir. Ici finit le mécanisme de la peinture d'impression, et commence le talent : il ne nous appartient pas de porter jusque-là nos vues.

Manière de nétoyer les Tableaux.

Lorsqu'un tableau est neuf, si vous voulez donner de la fraîcheur et de la vivacité aux couleurs, faites fondre gros comme une aveline de sucre candi dans un demi-poisson d'eau-de-vie. Battez un blanc d'œuf, et introduisez-y peu à peu l'eau-de-vie ; battez le tout ensemble, et avec une éponge très-douce et très-fine, dans laquelle il n'y aura aucun gravier, et qui en sera imbibée, passez dessus le tableau légèrement : c'est

ce que les peintres emploient ordinairement : on l'a nommé assez mal-à-propos *vernis*.

Si le tableau est ancien, il faut le nétoyer légèrement avec le bout d'une brosse un peu rude, qu'on trempe dans une lessive tiède, composée d'une pinte d'eau de rivière, et un quarteron de savon noir; prenez garde que l'eau ne morde trop fort (1); ce qui gâterait le tableau. Lorsqu'il est lavé, nétoyé et sec, appliquez-y une ou deux couches de vernis à tableau, indiqué dans la troisième partie.

On donne différens autres secrets pour nétoyer les tableaux; mais je crois la recette que nous indiquons la meilleure. Au reste, il faut beaucoup de dextérité pour s'en servir, et savoir les ménager suivant les tons des coloris, et le sens de la couche. L'eau de savon noir est mordante; si on la laissait trop long-temps reposer, elle enleverait au tableau ce velouté charmant qui naît du mélange fini des couleurs, et laisserait à peine l'impression. Nous conseillons cette recette, préférable sûrement aux lessives de potasse, de cendres gravelées, d'eau seconde composée d'urine, qui peuvent servir à la vérité, mais doivent être bien ménagées et très-affaiblies. Il y en a qui ne se servent que d'eau pure, qu'ils laissent quelque temps sur la couleur, pour dissoudre la crasse

---

(1) N'en déplaise à Dom Pernetti, qui, dans son Dictionnaire de Peinture, aux mots *nétoyer*, *décrasser*, *eau seconde*, *savon*, blâme ce procédé, quoiqu'il convienne au mot *nétoyer*, qu'il décrasse très-bien : en ce cas, c'est le soin qu'il faut prescrire, et non le procédé qu'il faut blâmer.

et les ordures des mouches, qui y sont ordinairement, et qu'on ne peut pas quelquefois emporter, quand la couleur en est teinte; mais l'eau qu'on laisse séjourner peut détremper la couleur, et gâter le tableau. Cette opération devient surtout plus difficile, lorsqu'un possesseur ignorant, ou un brocanteur cupide, ont appliqué sur des tableaux de grands maîtres, des vernis et autres compositions dont on ignore la nature. On a vu de grands peintres se donner la peine de décrasser eux-mêmes de pareils tableaux, et se trouver dédommagés, quand ils ont sauvé une partie des beautés qu'ils savent si bien apprécier.

SECTION III.

Instructions faciles pour apprendre à peindre des tableaux en deux heures.

La manière de peindre un tableau en deux heures est fort à la mode : comme elle n'exige aucune connaissance, qu'elle n'a besoin que d'un peu d'application, elle trouve beaucoup d'amateurs qui s'y adonnent : elle fait grace aux élèves de la sécheresse des préceptes, de la longueur des études, de la disgrace des ébauches continuelles, et de la torture de la composition. Pour y réussir presque à merveille, il ne faut point de maître, et les principes du dessin sont inutiles.

Veuillez, mon cher lecteur, accueillir un art qui vous ouvre sur-le-champ l'entrée des trois Écoles. Encore novice, vous atteignez presque

déjà les grands talens. Il offre au loisir, à la vivacité, à l'émulation, mille sujets agréables d'amusemens, de saillies, de variétés; il berce l'ennui, occupe l'oisiveté, répond aux désirs à peine conçus, et ne laisse pas aux défis réciproques le temps de s'apercevoir du combat. A peu de frais vous pouvez élever dans vos châteaux, vos petites maisons, vos boudoirs, des galeries de tableaux dans tous les genres; le paysage, l'histoire, le sombre, le gai, tout est de votre ressort..... Il ne vous en coûtera qu'un quart-d'heure de lecture, et tout au plus une heure d'application.

Mais, lorsque vous travaillerez, enveloppez-vous surtout du voile épais du mystère. Le merveilleux ne l'est que par la discrétion; et si vous voulez ravir, étonner, et paraître tout-à-coup posséder les talens des plus illustres peintres, prenez garde qu'on ne vous surprenne; car,... adieu le miracle.

Cette manière de peindre ne paraîtra sûrement pas déplacée dans un Traité de Peinture d'impression. L'une et l'autre n'exigent aucun talent; et comme elle peut être un moyen peu coûteux de décoration, nous avons cru devoir en donner ici le détail aux amateurs.

Ce petit traité est divisé en quatre articles. Le premier indique l'état de l'assortiment nécessaire au peintre; le second, les préparatifs et les préceptes; le troisième, la manière de disposer ses couleurs et de faire les teintes; le quatrième démontre la manière de peindre et de finir le tableau.

ARTICLE PREMIER.

Etat de ce qui compose l'assortiment nécessaire au Peintre.

Tout l'assortiment se trouve dans une grande boîte qui en contient dix-huit petites, toutes étiquetées; dans chacune d'elles se trouvent les couleurs nécessaires pour faire les tons et nuances dont se sert la peinture. En voici le détail.

Blanc de plomb.
Carmin superfin.
Laque carminée.
Vermillon.
Bleu de Prusse.
Noir d'ivoire.
Stil de grain de Troyes.
Jaune d'ocre clair.
Jaune de Naples.
Jaune de Russie.
Jaune de roi.
Rouge d'Angleterre.
Rouge de Prusse.
Ocre de rue.
Terre d'ombre.
Terre d'ombre calcinée.
Terre verte.
Vert-de-gris cristallisé.
Une vessie de blanc de céruse broyé à l'huile siccative.
Un flacon d'huile siccative.
Un flacon d'huile de pavot.
Un flacon d'essence rectifiée.
Douze pinceaux avec leurs hampes.
Deux brosses de Lyon.
Un pinceau monté en fer-blanc.
Un couteau à palette.
Un couteau d'ivoire (1).
Une palette de verre.
Une palette de bois.
Un godet de fer-blanc.
Un pincelier.
Une bouteille de vernis.
Une petite éponge.
Deux estampes.
Deux châssis.
Plusieurs cadres peints.

Cet assortiment complet se vend 48 livres.

---

(1) Sert à broyer les jaunes; les couteaux d'acier verdissent.

ARTICLE II.

Préparatifs et Préceptes.

La boîte offre deux estampes : l'une est déjà appliquée sur le châssis, et prête à recevoir le vernis; l'autre ne l'est pas.

C'est sur les estampes qu'on peint. Ce qui fait le charme de cette manière, c'est qu'il n'est pas possible de découvrir que c'est sur une estampe qu'on a travaillé, lorsqu'elle est finie, à moins qu'on n'en convienne ou qu'on n'ait été découvert, surtout si l'on a soin de supprimer l'impression qui se trouve au bas des gravures. On indiquera le temps de cette suppression.

Préparation de l'Estampe.

Les estampes qu'on veut peindre, doivent être en manière noire; les anglaises sont plus chères, mais préférables.

1°. Etendez l'estampe, la face tournée sur une serviette propre; posez sur une table.

2°. Imbibez-la légèrement d'eau claire avec votre éponge; laissez-la s'humecter; les estampes anglaises, dont le papier est ordinairement plus fort, sont plus difficiles à se mouiller.

3°. Ayez un châssis de la grandeur de votre estampe; quand elle est presque sèche, mais néanmoins encore un peu humide, collez-y l'estampe sur les rives externes, de manière que la gravure se voie en entier dans le carré du châssis, la face en dehors.

4°. Tournez le châssis de façon que vous ayez l'estampe en face devant vous; et avec les deux pouces, étendez-la sur les rives du châssis. Laissez-la sécher.

5°. Quand elle est sèche, elle doit être tendue et ferme comme la peau d'un tambour; alors elle est préparée et prête à recevoir le vernis.

L'estampe collée sur le châssis, fera mieux entendre ce que nous voulons expliquer. Retirez de ce châssis le second châssis garni d'une toile, qui s'y trouve emboîté.

Application du Vernis.

PRÉCEPTES ESSENTIELS.

2°. Ne mettez jamais de vernis ni de couche de couleur, que la précédente couche ne soit sèche; ce que vous reconnaîtrez lorsqu'en posant le dos de la main, il ne s'y attachera point.

Etendez uniment et le plus également possible, le vernis.

4°. Quand vous aurez verni ou peint votre estampe, couchez-la toujours à plat, la face *recto* sur une table propre, de peur que le vernis ou la couleur ne coule le long du tableau.

N. B. Quand nous parlerons de l'estampe, pour désigner les deux côtés, nous dirons l'estampe *recto*; c'est la face de l'estampe; et l'estampe *verso*, c'est le derrière de l'estampe.

1°. Versez du vernis en petite quantité dans un verre ou une terrine, et avec le pinceau monté en fer-blanc, que vous y tremperez, vernissez l'estampe *verso*; quand elle sera sèche, donnez une,

deux, trois et quatre couches de vernis. Il y a des estampes qui en demandent six à huit.

2°. Quand vous aurez donné deux à trois couches sur le *verso* de l'estampe, donnez-en une ou deux couches sur le *recto*. Mais il faut toujours commencer par le *verso*.

3°. Vous cesserez de donner vos couches lorsque vous verrez que l'estampe sera claire, transparente comme une glace, et que vous apercevrez tous les traits de la gravure aussi nets d'un côté que de l'autre.

Le vernis non-seulement raffermit le papier en le rendant très-transparent, mais encore reçoit la couleur de manière qu'elle s'y fixe, fond les nuances et rend les teintes parfaitement adhérentes.

Disposez alors vos couleurs; l'estampe est prête à les recevoir.

ARTICLE III.

Préparation des Couleurs, et préceptes qui y sont relatifs.

Toutes les couleurs sont en poudre : on peut les faire venir préparées, c'est-à-dire, broyées à l'huile; mais comme elles peuvent se sécher et se gâter, pour peu qu'on les garde, on préfére de les envoyer pulvérisées.

1°. Nétoyez bien la palette de verre; plus vous y broierez, meilleure elle sera. 2°. Prenez, avec votre couteau à broyer, des couleurs en poudre. 3°. Versez-y, en petite quantité, de l'huile ci-après

indiquée. 4°. Broyez les couleurs également et modérément. 5°. Broyez-les séparément. 6°. Ne les mélangez, pour donner la teinte, que lorsqu'elles auront été broyées. 7°. Plus les couleurs sont broyées, et mieux elles se mélangent, et donnent des teintes plus douces, plus unies, plus gracieuses; la fonte en est plus belle, moins sensible. 8°. Ne préparez que la quantité de couleurs nécessaires pour l'ouvrage que vous entreprenez, parce qu'elles ne se conservent jamais bien, et que celles qui sont fraîchement mélangées sont toujours plus belles et plus vives. 9°. Broyez finement, et détrempez légèrement : tenez vos couleurs un peu épaisses; trop liquides, elles coulent et sont plus long-temps à sécher.

Broyez *à l'huile d'œillet* le blanc de plomb, le vermillon, le bleu de Prusse, le jaune d'ocre clair, le jaune de Naples, le rouge d'Angleterre, le rouge de Prusse, l'ocre de rue, la terre d'ombre, la terre verte et le vert-de-gris.

Broyez *à l'huile siccative* le carmin, la laque, le stil de grin de Troyes, le jaune de Russie et le jaune de roi.

Le noir d'ivoire se broie avec de l'huile siccative coupée d'huile d'œillet.

Quand les couleurs sont bien broyées, rangez-les chacune au pourtour, et au haut de la palette, qui est le côté le plus éloigné du corps, quand on la tient à la main; les couleurs s'y placent les unes à côté des autres, par petits tas, de façon qu'elles ne puissent pas se toucher : les plus blanches et les plus claires vers le doigt de la main; le milieu et le bas de la palette servent à faire des teintes.

Entez votre godet vers l'échancrure de la palette.

DE L'EMPLOI ET DU MÉLANGE DES COULEURS.

Carnations.

Couleur de chair pour les jeunes gens. Blanc de plomb, un peu de vermillon et du carmin. Si la couleur est trop chargée, ajoutez-y du blanc. Les enfans doivent être plus colorés.

Pour une vieille femme. Blanc de plomb, un peu de vermillon; on y ajoute du bleu et de l'ocre jaune : la peau est plus rembrunie par le retour des ans.

Pour les vieillards. Brun-rouge, peu de vermillon, ocre de rue et blanc de plomb.

Pour les malades. Jaune d'ocre; un peu de vermillon et blanc de plomb.

Draperies.

Linges, diamans. Blanc de plomb seul.

Gris. Noir et blanc combinés ensemble. *Gris de lin.* Blanc de plomb, un peu de laque, très-peu de bleu. *Gris de perle.* Bleu et blanc de plomb par égale partie.

Cramoisi. Laque, carmin, blanc de plomb. *Couleur de feu.* Vermillon, un peu de carmin et du blanc. *Flamme.* Vermillon, carmin, jaune de Russie. *Couleur de rose.* Carmin, un peu de vermillon, et blanc de plomb.

Bleu. Blanc de plomb et bleu de Prusse; le plus ou moins de l'un ou de l'autre, donne *bleu tendre, bleu céleste, bleu de roi. Violet.* Laque, bleu de Prusse, blanc de plomb, un peu de carmin. *Lilas.*

Blanc de plomb, laque, carmin, un peu de bleu.

Vert. Tous les jaunes, surtout le stil de grain de Troyes, avec le bleu de Prusse, font vert, ainsi que le vert-de-gris cristallisé avec du blanc de plomb : on en varie les nuances telles que le vert-d'eau, vert-de-mer, vert-pomme, vert-de-pré.

Jaune, jonquille, couleur d'osier, se composent avec du stil de grain de Troyes et du blanc de plomb. *Chamois.* Blanc de plomb, un peu de vermillon, jaune de Naples et jaune d'ocre clair. *Citron.* Blanc de plomb, stil de grain, ou jaune de roi. *Souci* ou *Aurore.* Jaune de Russie, vermillon, blanc de plomb. *Couleur d'or.* Blanc de plomb, jaune de Russie, de Naples, et ocre. *Olive.* Noir et jaune.

Brun. Ocre et terre d'ombre. *Couleur de terre.* Terre d'ombre, blanc de plomb, et à certaines parties, ocre jaune. *Couleur de bois, habit de capucin.* Terre d'ombre, rouge d'Angleterre, et ocre jaune. *Couleur marron.* Ocre de rue, noir d'ivoire, rouge d'Angleterre. *Couleur d'acier.* Noir, bleu et blanc.

ARTICLE IV.

De la Manière de peindre.

PRÉCEPTES.

Lorsque vous voudrez peindre, votre estampe vernissée doit être bien sèche. Tenez le châssis sur lequel elle est collée, de la main gauche, ou ap-

puyé sur un chevalet. Tournez l'estampe *recto* du côté du jour, en sorte que vous ne puissiez voir que le *verso*. C'est sur le *verso* de l'estampe que vous devez appliquer vos teintes, et jamais sur le *recto*.

Retournez de temps à autre votre tableau, pour voir si vous ne vous trompez pas.

Ressouvenez-vous de tenir vos couleurs un peu fermes; cela fait ressortir les effets du tableau.

Si le pinceau ne coule pas bien, trempez-le dans le godet et essuyez-le sur la palette, en faisant la pointe, afin qu'il n'y reste pas d'huile.

Versez dans le godet un peu d'huile siccative, et autant d'essence rectifiée.

Si vous vous trompez en peignant, remédiez-y en trempant un pinceau sec dans l'essence, et en le passant sur l'endroit que vous voulez effacer, jusqu'à ce que la couleur ne paraisse plus. Essuyez l'endroit avec un linge blanc.

Gardez-vous de faire les objets plus grands qu'ils ne sont indiqués par la gravure.

Carnations.

Il faut commencer par le *blanc des yeux* de toutes les figures qui sont sur le tableau, ce qui se fait avec le blanc de plomb. N'oubliez pas surtout un petit point blanc qui paraît sur la prunelle. Il faut le peindre si légèrement, qu'il ne soit pas plus grand que dans l'estampe. Quelquefois il se rencontre dans le coin de l'œil, et près du nez, un petit point qu'il faut peindre très-légèrement en vermillon, nuancé de blanc. La prunelle se peint de la couleur la plus avantageuse à l'objet.

Si les *ongles des pieds et des mains* paraissent, il faut les peindre moins colorés que la carnation.

Les lèvres se mettent en vermillon. *La gorge, le corps, les bras, les jambes,* si elles paraissent, en couleur de chair.

Les cheveux poudrés, avec du noir et du blanc; *les noirs,* avec du noir; *les roux et blonds,* avec du blanc et du jaune. Ayez attention, en les peignant, de faire entrer la couleur au bord du front, afin de former les racines; et prenez garde de descendre trop bas. *La barbe,* comme les cheveux.

Si la tête est ornée, employez les couleurs analogues à chaque espèce; *la topaze,* en jaune clair; *les rubis,* en vermillon; *l'émeraude,* en vert.

Draperies.

Les carnations faites, passez aux draperies. Les bouquets se peignent d'abord, ensuite le fond des étoffes. Distinguez les doublures; marquez les accessoires, tels que ceintures, vestes, galons et autres parures, en variant vos teintes.

Quand il se rencontre, dans le tableau, des coups de jour, ou lointains, comme portails, fenêtres, etc., remplissez-le de blanc avec une nuance de bleu, pour faire un bleu très-clair; quelquefois même on ne se sert que de blanc pour marquer les fenêtres ou les entrées d'un vaisseau, d'une maison, etc. Les arbres rompus, le bois scié, se marquent d'un peu de jaune clair, avec très-peu de rouge d'Angleterre.

Les sabots des pieds de chevaux ou bœufs se peignent en couleur d'eau. Un cheval noir peut se

peindre avec du noir d'ivoire et un peu de blanc, et une petite pointe d'ocre de rue, etc.

Manière de finir le Tableau.

Quand toutes les couleurs sont appliquées, il s'agit de porter l'estampe sur la toile. A cet effet, piquez avec une épingle la vessie où se trouve le blanc de céruse broyé à l'huile siccative; comprimez-la, et avec la plus grosse des deux brosses, que vous trouverez dans la boîte, étendez le liquide qui en sortira sur la toile *recto*, qui est montée sur un châssis : il faut l'étendre épais.

Aussitôt, et sans attendre que le liquide soit sec, emboîtez ce second châssis dans le premier, ainsi que vous les avez trouvés, de manière que l'estampe *verso* touche immédiatement dans toutes ses parties toutes les parties de la toile; et pour que l'application s'en fasse également, renversez l'estampe *recto* sur une table propre, et mettez sur le second châssis des pièces de bois ou quelques poids qui pèsent également sur toutes les parties.

Deux ou trois jours après, levez vos deux châssis réunis; et, retournant devant vous l'estampe *recto*, coupez légèrement avec un canif l'estampe tout au pourtour de la toile qui la reçoit; l'autre châssis tombe, et vous avez un tableau, qui, au moyen du liquide intermédiaire qui se trouve entre lui et la toile, s'y trouve adhérent d'une manière inséparable.

En découpant l'estampe de manière que le papier blanc disparaisse, supprimez avec soin l'imprimé qui se trouve ordinairement au bas.

Vous pouvez, si vous le jugez à propos, don-

ner une ou deux couches de vernis sur l'estampe *recto ;* et quand elles seront sèches, encadrez votre tableau, de manière que l'estampe entre de toutes parts dans les feuillures, et qu'elle en soit bien couverte. Le tableau est fini.

Précautions pour conserver les Couleurs et Vernis.

Ayez toujours soin que vos bouteilles et flacons soient exactement fermés.

Toutes les fois que vous finirez de peindre, nétoyez votre palette; ce qui se fait en ôtant, avec le bout du couteau, toutes les couleurs qui peuvent servir encore, et en les reportant sur la palette de verre.

Nétoyez la palette de bois avec un morceau de linge; versez-y un peu d'huile de pavot, ou de l'essence, pour la frotter avec un linge propre.

S'il arrivait qu'on y laissât sécher les couleurs, il faudrait la ratisser proprement avec le tranchant du couteau, en prenant garde d'en hacher le bois; frottez-la ensuite avec un peu d'huile.

Lorsque vos couleurs seront placées sur la palette de verre, et que vous ne voudrez plus vous en servir, placez la palette dans un vase ou terrine, que vous remplirez d'eau claire, de manière que les couleurs en soient couvertes : l'eau conserve très-bien les couleurs. Lorsque vous voudrez vous en servir, il faut les reporter avec le couteau sur la palette de bois.

Nétoyez aussi proprement les pinceaux, quand vous ne vous en servez plus; ce qui se fait en les trempant dans l'huile ou l'essence, qu'on met

dans un des côtés du pincelier : on presse le pinceau entre le doigt et le bord du vase ou de la plaque, afin que l'huile ou l'essence tombe avec les couleurs qu'elle détache du pinceau, dans l'autre partie du vase où il n'y a pas d'huile.

Je me chargerai de faire tenir des estampes toutes montées, si l'on veut, sur des châssis, avec des toiles préparées, et des cadres peints ou dorés. Il faut ajouter les frais de caisse et d'emballage, et affranchir les lettres d'avis et le port de l'argent.

OBSERVATIONS

Sur les maladies appelées Coliques des Peintres, *et Précautions à prendre pour s'en garantir lorsqu'on emploie les couleurs.*

Je manquerais sans doute au premier devoir de l'humanité, et je ferais un funeste présent à mes concitoyens, si, en leur présentant l'Art du Peintre; si, en offrant, soit à l'économie, soit à l'oisiveté, soit au besoin, des ressources d'épargne, ou de dissipation, ou d'industrie, je n'avertissais en même temps des dangers qui peuvent résulter de l'emploi des couleurs. Je préviens donc ceux qui veulent s'en amuser ou s'en occuper, qu'il en est qui peuvent occasionner des maladies; mais aussi il ne faut pas croire que toutes soient dans le cas d'en donner. Celles même qui en causent quelquefois, peuvent n'être pas nuisibles lorsque l'on prend certaines précautions.

« La colique des peintres, dit l'auteur de l'*Examen d'un Traité de M. Tronchin* sur cette maladie (M. *Bouvard*), est une maladie particulière aux peintres, aux émailleurs, aux lapidaires, aux doreurs sur métaux, aux potiers-de-terre, en un mot, aux artisans qui emploient des couleurs où entrent des préparations de plomb, de cuivre ou d'orpiment; à ceux qui respirent la poudre ou la vapeur de ces matières, à ceux qui boivent des vins sophistiqués avec des préparations de ce métal, ou adoucis avec de la litharge.

» Elle provient, dit l'*Encyclopédie*, des vapeurs qui s'élèvent des fourneaux où l'on fond le plomb, que l'on respire et que l'on avale avec la salive. Elle est très-fréquente parmi les ouvriers qui s'occupent à purifier ce métal, ou à le séparer de l'argent dans des fourneaux d'affinage, comme le pratiquent ceux qui travaillent dans les mines de la Forêt-Noire, en Allemagne, dans celles d'Angleterre et ailleurs, où, malgré l'attention que l'on a de ne dresser des fourneaux que sur des lieux élevés, et de les exposer aux vents, les exhalaisons en sont fatales aux ouvriers, aux habitans, et même, en Angleterre, aux animaux qui paissent près des minerais de plomb. Les potiers-de-terre qui se servent de l'alquifoux, espèce de plomb minéral, difficile à fondre, ou de plomb en poudre, pour vernir leurs ouvrages, sont fort sujets à cette colique : les femmes qui mettent du blanc, s'y exposent, puisque la céruse est la base de ce blanc, dont le moindre effet est celui de dessécher la peau, et d'avancer par-là

» les rides de la vieillesse, qu'elles se proposent
» d'éloigner.

» On est encore convaincu, par plusieurs ex-
» périences, que les médicamens dans la com-
» position desquels il entre du plomb, comme la
» teinture antiphthisique, le suc, le sel magis-
» tère, ou vitriol de Saturne, que les charlatans
» prescrivent intérieurement contre le crache-
» ment et le pissement de sang, la gonorrhée,
» les fleurs blanches, et autres maladies sembla-
» bles, produisent enfin cette malheureuse coli-
» que.

» Mais l'usage que plusieurs marchands de vins
» font aujourd'hui de la céruse et de la litharge,
» pour éclaircir, corriger, édulcorer leurs vins, a
» si fort répandu cette cruelle maladie dans toute
» l'Europe, que tous les souverains sont inté-
» ressés à chercher les moyens les plus convena-
» bles pour en arrêter le cours. Personne n'est
» à l'abri des tristes effets qui résultent de cette
» sophistication des vins, et particulièrement des
» vins acides, comme, par exemple, des vins du
» Rhin, que l'on édulcore de cette manière, en
» Souabe ou ailleurs, avant que de les envoyer
» en Hollande et dans les autres pays où ces
» sortes de vins radoucis sont recherchés. »

Je cite ces deux autorités, pour faire voir que la colique des peintres ne frappe pas seulement ceux qui emploient les couleurs, mais encore différens artisans qui ne manient pas même le pinceau ni la brosse; que l'usage de certaines boissons et de certains remèdes peut la donner. Ainsi il ne faut pas croire que la maladie soit affectée à l'état de peintre, parce que le nom lui en est

resté, et que pour l'arrêter, il n'y ait d'autre moyen que de ne pas se mêler de la peinture, puisqu'on la rencontre dans les remèdes même qu'on présente à la maladie.

Il est certain cependant que ceux qui s'adonnent à la peinture peuvent la gagner. Encore n'y a-t-il que ceux qui travaillent en huile, et qui détrempent avec ce liquide des substances métalliques, qui puissent en être incommodés, car la détrempe ne peut jamais être nuisible; l'eau, la colle, les terres qu'on emploie, n'offrent rien de malsain dans les broiemens et l'emploi; ainsi l'on peut peindre en détrempe sans courir aucun risque. Il n'en est pas de même de la peinture à l'huile; la céruse, la litharge, le blanc de plomb, le vert-de-gris, les orpins, les massicots qu'on emploie à l'huile (1), peuvent causer des maladies; les broiemens, les calcinations, en font respirer ou la poudre ou la vapeur; de là le danger. Ainsi je conseille très-fort à toutes les personnes qui veulent s'adonner à la peinture, de faire venir les matières toutes broyées et toutes mélangées, suivant la dose dont elles ont besoin; c'est autant de gagné sur les inconvéniens. Voyons actuellement comment on peut éviter ceux de l'emploi.

---

(1) Ainsi, l'on voit que ce ne sont pas les huiles, mais les matières qu'on y emploie, qui sont dangereuses. Ceci est pour répondre, en passant, à un avis inséré dans les Affiches de Province de 1772, N°. 18, où un notaire d'Amiens a fait annoncer qu'il avait trouvé le secret d'ôter l'odeur de l'huile qui sert aux peintres. « Cette dernière, » dit-il, sèche en moins de dix à douze heures, même

« Il est prouvé, ajoute l'auteur de l'examen » ci-dessus cité, que cette maladie n'attaque jamais les peintres en tableaux; qu'elle est, au » contraire, très-ordinaire aux peintres d'impression, parce que ceux-ci emploient les couleurs à grande dose, parce qu'ils les emploient » liquides, parce qu'ils les détrempent eux-mêmes, » et que, tant qu'ils les remuent, et qu'elles ne » sont pas encore liées avec l'huile, elles laissent » échapper une grande quantité de particules légères, qui se répandent dans l'air, et se font » un chemin par les poumons et par l'œsophage; » enfin, parce que l'ouvrier est tout le jour en » travail. On a cependant vu un peintre en tableaux en être pris; mais, loin d'infirmer la » règle générale, cette exception même en est une

---

» dans les temps les plus humides, fait le double de l'ouvrage des autres, *et s'emploie sans crainte des suites* » *funestes qu'on a trop souvent éprouvées par l'odeur des* » *huiles ordinaires.* » Ce n'est pas l'odeur des huiles qui est funeste, mais celle du mélange des matières avec l'huile qui est à redouter. La preuve en résulte, de ce que les ouvriers qui travaillent à la composition des huiles n'en sont jamais incommodés.

Cette notice, insérée dans ma première édition, a été vivement relevée par le sieur Henault, c'est le nom du notaire, dans les Affiches d'Amiens, que je ne connais point, que je n'ai jamais lues; la victoire lui serait vraisemblablement restée, puisqu'il s'escrimait bravement dans un champ de bataille où je ne pouvais pas paraître. Un habile physicien d'Amiens a bien voulu ramasser pour moi le gantelet, et confondre le sieur Henault. Je n'ai été instruit du combat que six mois après, par le savant lui-même, qui m'a fait l'honneur de venir me voir, et de m'en faire la relation.

» preuve : cet homme avait l'habitude de né-
» toyer son pinceau avec la bouche. »

Ainsi, celui qui voudra peindre en huile pour son plaisir ou pour ses besoins, voit assez ce qu'il a à faire pour éviter le danger. Il faut donc :

1°. Ne jamais porter son pinceau à la bouche, ni prendre aucune nourriture que l'on ait touchée avec des mains chargées de couleurs.

2°. Ne détremper les couleurs et ne travailler, autant qu'il sera possible, qu'en se plaçant dans un courant d'air assez rapide pour détourner de la respiration et emporter les particules métalliques, ou les vapeurs qui se détachent du mélange : je dis les vapeurs, car elles peuvent avoir le même effet que des particules moins déliées, surtout lorsque le feu les disperse dans une certaine quantité. La preuve s'en trouve dans l'Avis au Peuple, de M. Tissot. Un jardinier, dit l'éditeur, ayant employé du vieux bois d'un treillage peint en vert, à chauffer le four où l'on cuisait le pain, à faire le feu pour cuire le potage, et à en brûler dans un poile, dont on levait le couvercle pour mettre le bois, cette imprudence causa à plusieurs personnes de la maison des coliques métalliques.

3°. Ne point boire de liqueur, ni une trop grande quantité de vin, même naturel; l'intempérance de la plupart des compagnons peintres, qui s'adonnent à l'eau-de-vie et aux liqueurs, est presque l'unique cause de leurs maladies; il est même assez rare que ceux qui sont fort rangés en soient attaqués, à moins que ce ne soit par faiblesse de complexion, ou quand leur tempérament est dérangé.

4°. Ainsi ne prenez jamais le pinceau lorsque vous vous sentirez indisposé, ou dans un état de convalescence; laissez les forces et l'appétit revenir; surtout ne vous hâtez pas, ni ne vous empressez à vouloir tout exécuter rapidement; laissez de l'intervalle à vos travaux pour respirer un air plus sain; évitez la fatigue, la sueur; ne prenez que des rafraîchissans; empêchez qu'un imprudent domestique, que vous y faites travailler, ne boive des liqueurs et ne s'enivre.

5°. En général, ne travaillez jamais à jeun; prenez quelque chose de chaud, comme lait, café, chocolat, surtout si ces liqueurs vous conviennent; on a l'expérience que le besoin satisfait supporte mieux l'odeur que celui qui sollicite, qui est alors plus dans le cas de recevoir les vapeurs métalliques.

Si, malgré toutes ces précautions, on se trouve indisposé à la suite d'une opération, il faut chercher à connaître si cette incommodité provient réellement de la couleur, ou si elle n'a pas sa source dans une disposition particulière du tempérament. Les symptômes de la maladie que nous allons décrire, éclairciront là-dessus les doutes qui pourraient naître.

« La colique des peintres, dit l'auteur de l'examen du Traité de M. Tronchin, se caractérise » par une douleur gravative à la région de l'estomac. Ce n'est d'abord qu'une espèce d'angoisse, accompagnée de la gêne de la respiration; la douleur devient ensuite fort vive et » poignante, occupe toute l'étendue du bas-ventre, » et se répand dans la poitrine, les épaules, les » lombes et l'épine du dos. Il survient des envies

» de vomir, des vomissemens même; le ventre » est constipé, plutôt retiré vers les vertèbres, qui » prominent en devant; le malade urine peu: » quelquefois, dans cette maladie, une paralysie » saisit graduellement les extrémités supérieures, » et quelquefois les inférieures, à mesure que les » douleurs diminuent. Il survient souvent du dé- » lire, des convulsions et des accès d'épilepsie : la » plupart des malades n'ont point de fièvre, ou, » s'ils en ont, elle ressemble plutôt à une fièvre » lente qu'à une fièvre aiguë; les envies de vomir » sont un accident ordinaire : les convulsions n'ar- » rivent que lorsque les douleurs, très-vives dans » cette maladie, deviennent atroces; elles le sont » quelquefois au point que les malheureux qui » sont attaqués de cette colique se tordent les bras » jusqu'à se les luxer. »

Qu'on ne croie pas que l'emploi seul des couleurs soit dans le cas de causer ces horribles maladies; la colique des peintres frappe tous ceux qui respirent les exhalaisons et les vapeurs des matières que l'on calcine, ou qui boivent des vins sophistiqués, ou qui prennent des remèdes corrosifs. Est-il étonnant que toute la machine soit cruellement attaquée, lorsqu'elle est imprégnée des parties subtiles de cet affreux poison? Mais en prenant les précautions que l'on vient de décrire, en mettant même, si l'on veut, au-devant de sa respiration un mouchoir ou un linge qui en écarte les vapeurs, je répondrais presque que l'on n'en sera jamais atteint.

Si cependant on éprouvait quelque fâcheux accident, il faut recourir de bonne heure au remède. L'expérience a appris que le vrai traite-

ment consiste dans l'émétique, dans les purgatifs énergiques, dans l'opium, le tout à grande dose, et employé dès le commencement; c'est la méthode qu'on suit depuis long-temps à l'hôpital de la Charité de Paris. Elle a été publiée d'abord par M. Dubois, médecin de cette maison. Elle opère en sept ou huit jours, souvent plus tôt, une guérison complète. Lorsque cela n'arrive pas, ce qui est très-rare, il suffit de recommencer les mêmes remèdes, en tout ou en partie, suivant que les circonstances l'exigent. Le succès de ce traitement était tel du temps de M. Dubois, que sur douze cents malades qu'il avait traités lui-même à la Charité, ou vu traiter par le médecin qui l'avait précédé, à peine en mourut-il vingt. Ces succès ont continué de se soutenir. De là cet hôpital est encore aujourd'hui le lieu où vont se rendre presque tous les ouvriers de Paris, même les ouvriers aisés, que leur état expose à la colique des métaux. Si c'est pour trouver des médecins accoutumés à traiter souvent, et conséquemment à mieux traiter cette maladie, les artisans ont raison; mais le public aurait tort de penser que hors de l'hôpital de la Charité, un homme attaqué de cette colique en périra presque nécessairement. Les ouvriers ont cependant la malheureuse prévention de croire que le traitement est un secret renfermé dans le sein de cette maison; mais cette manière est bien connue : si quelque médecin l'ignorait, il la trouvera non-seulement dans la thèse de M. Dubois, et dans l'examen du livre de M. Tronchin, deux pièces qui peuvent être rares, mais encore dans l'Avis au Peuple, par M. Tissot, qui se trouve à Paris, chez Didot. On y verra pareillement qu'il est des

remèdes qu'on doit éviter; et il est d'autant plus nécessaire d'en avertir, que ce sont précisément ceux qui se présentent les premiers à l'esprit. Il est constaté à la Charité que les malades qui, avant d'y être conduits, ont été traités par des huileux, des délayans, des émolliens, et surtout par des saignées, ont beaucoup plus de peine à guérir que les autres, ou sont du nombre de ceux qui n'en guérissent pas. Les ouvriers de Paris sont si convaincus de cette vérité, qui, de l'hôpital, s'est peu à peu répandue jusque parmi eux, qu'il n'en est presque aucun qui n'avertisse lui-même du danger de ces remèdes (1).

(1) M. Gardanne, auteur de la Gazette de Santé, en annonçant ma seconde édition, a ajouté cette note :

« Nos lecteurs ne seront pas plus surpris de trouver ici » l'annonce de cet ouvrage, que nous ne l'avons été d'y » lire une dissertation sur la Colique des Peintres, avec les » moyens de s'en garantir et de s'en préserver. Nous ne » releverons point les erreurs que l'auteur a commises » dans la recherche de la cause de cette maladie; on peut » être excellent vernisseur, et méchant aitiologiste : nous » lui passerons encore d'avoir négligé, sur les préserva- » tifs de la colique de plomb, des détails utiles qu'on » aurait pu exiger d'un homme de l'art; mais une faute de » laquelle il nous est impossible de l'excuser, c'est d'avoir » conseillé l'usage de l'émétique, des purgatifs violens, » de l'opium à grande dose, sans entrer dans aucuns dé- » tails sur ces mêmes doses, sur le temps d'administrer » les remèdes énergiques, sur les précautions qu'il fallait » prendre en les prescrivant, et sur les modifications né- » cessitées par la diversité des tempéramens. A cela, » M. Watin répondra peut-être qu'il n'a pas eu dessein » d'écrire pour les médecins, et l'on n'aura pas de peine à » le croire; mais s'il n'a écrit que pour des personnes

» étrangères à la médecine, c'était alors le cas d'entrer » dans les plus grands détails, afin d'éviter les erreurs » et méprises. Disons mieux : il fallait que M. Watin » s'en tînt à la fabrication et à la vente de ses vernis, » et laissât l'enseignement de la médecine à ceux qui en » font l'étude de toute leur vie. Comment un peintre a-t-il » pu oublier les mots d'Apelle : *Ne Sutor ultrà cre-* » *pidam ?* »

On ne m'accusera pas d'altérer la critique; mais, avec un peu de bonne foi, M. Gardanne n'aurait pas fait cette sortie sur mon ouvrage. D'abord, je n'ai point donné de dissertation sur la colique des peintres; mais à la suite de mon traité, j'ai cru devoir insérer quelques observations sur les maladies auxquelles nous autres peintres sommes sujets, et qui, par conséquent, peuvent gagner ceux qui voudraient procéder d'après mon traité; je dis à ceux-là : Il y a de l'inconvénient à peindre, on court des dangers; mais on peut les éviter par telle ou telle précaution. Si, malgré ces soins, on est attaqué, étudiez les symptômes qui caractérisent la maladie; évitez les saignées, les huileux, les émolliens : purgez, au contraire, avec l'émétique, les purgatifs énergiques, l'opium surtout à grande dose. Telle est la méthode de la Charité, enseignée par M. Tissot, dans son examen du livre de M. Tronchin, *De Colicâ Pictonum*, édition de 1767, et encore enseignée par M. Tissot, dans son Avis au Peuple, édition de 1762, qui donnent l'un et l'autre la manière de traiter cette maladie jour par jour : consultez-les.

Ai-je erré dans la recherche des causes de cette maladie? Ai-je négligé des détails sur les préservatifs, sur les symptômes? Enfin, le conseil de donner de l'émétique, de l'opium, les purgatifs énergiques, le tout à grande dose, est-il dangereux? En ce cas, M. Bouvard, pages 5, 6, 45 et 46, a erré; M. Tissot, pages 500, 501, 502 de son livre, édition ci-dessus, a aussi erré; car je les ai copiés textuellement, mot à mot, aussi exactement que je viens de citer la critique. Comme j'ai nommé mes deux autorités, et que ces deux autorités, qui ont traité *ex professo* de cette matière, n'ont pas jugé à propos d'entrer dans de plus grands détails, je n'ai pas cru devoir en dire plus qu'eux. Quand j'en aurais dit moins, il me suffisait, pour

me dispenser d'une dissertation, de renvoyer à leurs ouvrages ; ils sont assez connus, et je n'avais besoin que de les nommer. Comme ces messieurs ne lisent sûrement pas la Gazette de Santé, je leur dénonce que M. Gardanne, qui apparemment ne les a jamais lus, les blâme d'avoir conseillé l'usage *de l'émétique, de l'opium, des purgatifs violens, le tout à grande dose, sans avoir prescrit les précautions qu'il fallait prendre, et les modifications nécessitées par la diversité des tempéramens. Ils répondront peut-être qu'ils n'ont pas écrit pour les médecins.* (Le sieur Gardanne, qui est médecin, et qui, bien plus, est gazetier, n'a pas de peine à le croire.) *S'ils n'ont écrit que pour des personnes étrangères à la médecine, en ce cas ils auraient dû entrer dans de plus grands détails, pour éviter les erreurs et méprises, et laisser l'enseignement de la médecine à ceux qui en font l'étude de toute leur vie,* ou plutôt à ceux qui s'occupent toute leur vie à réduire la médecine en gazette.

Mais pour faire voir que ce n'est qu'une chicane de ce docteur, voici le traitement qu'il indique : Donnez d'abord au malade un lavement purgatif ; huit heures après, un second, composé de parties égales d'huile de noix et de vin rouge. Le lendemain, on lui fait prendre une forte dose de tartre stibié, qu'on a soin de proportionner à l'âge, aux forces et au tempérament du malade ; le soir, on prescrit un bol de thériaque avec un grain d'opium : on le répète le jour suivant. On évacue le quatrième jour avec un purgatif fort, et on met le malade à l'usage d'une tisane sudorifique ; surtout on ne le saigne pas, à moins qu'il n'y ait un symptôme de pléthore. Si la maladie ne cède pas, on recommence..... Quelle différence y a-t-il entre mon assertion et celle du sieur Gardanne ?

Paris, le 8 novembre 1784.

A M. Seruzier, ancien chirurgien-major de la marine royale, rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'Assomption (actuellement, en 1802, chirurgien de première classe, à l'école de la Fère).

Monsieur,

Je viens de me procurer le mémoire que M. Gardanne, médecin de la Faculté de Paris, a lu à l'assemblée publique de cette Faculté, le 1er. septembre 1783. Les papiers publics en ont beaucoup parlé dans le temps; mais je désirais le lire.

Ce docteur prétend que les marins sont fort sujets à éprouver une colique, qu'il attribue à la peinture dont sont décorées quelques chambres de navires.

D'abord, il en établit les symptômes, qu'il déclare être les mêmes que ceux de la maladie connue sous le nom de *Colique des Peintres*. Frappé de cette prétendue ressemblance, il conclut que la peinture, dont on décore la chambre du conseil et les chambres des officiers, est la seule cause que les *matelots n'y sont pas sujets*, et que les officiers en sont *seuls* attaqués; il part de cette supposition pour dissuader les états-majors de faire usage de la peinture dans leurs bâtimens, et termine par représenter au ministre qu'il devrait à jamais en interdire l'usage.

J'ai lu attentivement ce mémoire, et je crois devoir m'élever contre une opinion qui me paraît très-erronée, nullement appuyée de faits, et qui est même détruite et combattue par l'expérience.

1°. M. Gardanne n'a jamais fait de campagnes sur mer: il a visité quelques ports maritimes, mais il n'a point monté de navires; il n'a point observé.

2°. A-t-il vu par lui-même les symptômes comme les périodes de cette colique? A-t-il vu des malades qui en fussent attaqués? en a-t-il traité? Si cette colique provient d'émanations saturnines de la couleur, ceux qui s'en sont trouvés frappés habitaient-ils des endroits peints?

Avec quelles substances colorées l'étaient-ils? Les chambres étaient-elles vernies? à quoi a-t-on reconnu la malfaisance de l'odeur? Il semble qu'avant de donner son assertion positive, M. Gardanne aurait dû se faire toutes ces questions, et les résoudre. Mais on lui a dit : Les marins sont sujets à des coliques..... N'y a-t-il pas quelques parties de navires peintes? Oui..... En ce cas, c'est une colique de peinture.

Mais les symptômes ne sont pas les mêmes.... N'importe, c'est une colique de plomb.

Mais les chirurgiens de la marine, et il y en a de très-habiles, s'accordent tous à dire que c'est une colique bilieuse. N'importe.

Mais avant qu'on s'avisât de peindre quelques chambres de navires, les gens de mer étaient sujets à des coliques? N'importe, c'est une colique saturnine.

Mais il y a des navires dont on ne peint point les chambres, et les gens de l'équipage n'en sont pas moins atteints de la colique.... N'importe, vous répond M. Gardanne : c'est ce que je me propose de démontrer clairement dans un Ouvrage CONSIDÉRABLE, qui va bientôt paraître, sur les maladies qui règnent *dans les pays compris entre les deux Tropiques*,... où je n'ai jamais été.

Avec cette prodigieuse facilité de hasarder des assertions et de composer des ouvrages, sans avoir rien vu, il a été très-aisé à M. Gardanne d'attribuer à la Peinture la colique qu'on éprouve sur mer. Comme je ne veux pas qu'il aille dire dans sa Gazette de Santé, comme il l'a déjà fait en annonçant la seconde édition de mon Art du Peintre, Doreur, Vernisseur, *ne sutor ultrà crepidam*, parce que, d'après MM. Bouvard et Tissot, que j'ai copiés, j'ai donné quelques observations sur la colique des Peintres; que je conviens de bonne foi qu'en fait de médecine d'observation, ou d'observations de médecine, je ne puis lutter avec lui, j'ai l'honneur, monsieur, de vous envoyer son mémoire, et de vous prier de le lire attentivement.

Vous avez fait sur mer toutes les campagnes de la dernière guerre en qualité de chirurgien-major; vous avez sans doute observé cette colique; vous avez connu le traitement nécessaire, et celui qu'emploient MM. vos

confrères; vous avez réellement l'expérience de la chose: ce n'est pas dans votre cabinet, à Paris, que vous jugerez la question : je vous prie donc de vouloir bien me dire franchement ce que vous pensez de l'opinion de M. Gardanne.

Un peu d'intérêt me détermine à vous faire cette question. Un de MM. les intendans de la marine royale me fit l'honneur, dans le cours de la dernière guerre, de me demander si l'application des couleurs et vernis, dans les chambres de navires, pourrait être nuisible. Je lui répondis que je ne voyais pas pourquoi une chambre de navire serait plus insalubre que nos appartemens; que le séjour continuel que nous y faisons à Paris, ne devait pas être plus nuisible sur mer; que l'expérience démontrait que les exhalaisons de la multitude renfermée dans un endroit peint et verni, se dissipaient plus vîte à l'air extérieur, lorsqu'on ouvrait, et n'adhéraient point aux parties peintes; au lieu que des planches, des toiles, des tapisseries, que M. Gardanne conseille d'y substituer, s'en imbibaient de manière qu'il n'était jamais possible de les faire exsuder exactement; qu'il y avait un moyen simple de rafraîchir, à chaque instant, une chambre de navire, peinte et vernie; c'était de la nétoyer avec une éponge et de l'eau, ce qui avivait l'air, comme si jamais personne n'eût entré dans la chambre; qu'une peinture faite avec des marchandises de choix, pardessus laquelle on employait un vernis bien travaillé, ne pouvait jamais donner d'exhalaisons. Ce que j'ai avancé à M. l'intendant, s'est vérifié : on a peint et verni plusieurs chambres de navires, tant à Brest qu'à Rochefort: tous les états-majors, et MM. les chirurgiens du roi, qui ont habité des chambres ainsi peintes et vernies, ont certifié qu'à l'agrément d'avoir une chambre proprement décorée, s'était jointe la salubrité de l'habitation, et que jamais ils n'avaient été affectés de l'odeur : la malfaisance de la peinture ne pouvant provenir que de la décomposition des matières colorées, cela ne peut pas arriver lorsqu'il y a un vernis par-dessus, qui interrompt toute communication extérieure avec la peinture, et par conséquent la décomposition de ces peintures.

Je veux croire que l'amour du bien public a déterminé l'opinion de M. Gardanne; mais il a mis si peu de soin

à la motiver, que comme j'ai un peu rudoyé son *ne sutor,* je serais presque tenté de croire qu'il a pris là un grand circuit pour me frapper indirectement... Quoi qu'il en soit, je vous prie, monsieur, de me faire réponse, et de me permettre de rendre votre lettre publique dans la quatrième édition de mon Art du Peintre, actuellement sous presse.

J'ai l'honneur d'être, avec la plus parfaite considération,

MONSIEUR,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

WATIN.

Réponse de M. Seruzier.

MONSIEUR,

J'AI lu avec la plus grande attention le mémoire que vous m'avez adressé, et je vous avoue que l'espèce de colique dont il est fait mention dans ce mémoire, a échappé absolument à mes recherches sur les maladies à bord de nos vaisseaux. Je ne me pardonnerais pas mon inexactitude, si je n'étais pas rassuré par le témoignage de tous mes confrères, par celui des praticiens reconnus pour être les plus consommés, et par les auteurs qui ont écrit sur les maladies des gens de mer, qui n'ont jamais rien remarqué qui puisse se rapprocher de l'opinion de M. Gardanne.

J'ai monté, dans la dernière guerre, sur quatre vaisseaux de roi, notamment sur l'*Union,* vieux vaisseau qu'on a peint presque partout, pour masquer sa vétusté : à peine les peintres étaient-ils sortis, que j'habitai et couchai, pendant l'espace de six mois, dans une chambre peinte, sans y éprouver, ni aucun de MM. les officiers de l'état-major, la moindre atteinte de colique. Seulement le matin, il s'exhalait quelque odeur, mais de celle qu'on sent dans les petites chambres à coucher, fermées hermétiquement ; mais cette odeur est occasionnée par la chaleur et les émanations animales qui s'échappent la nuit, et qui se dissipent aussitôt qu'on laisse l'air extérieur y entrer.

L'auteur du mémoire n'a rien négligé pour favoriser son opinion : si réellement il a observé le fait d'une colique de

peinture sur un navire, je crois qu'il est l'unique; et il doit savoir que jamais on ne conclut d'un fait particulier pour établir une loi générale; mais en examinant la manière dont il en rend compte, il est très-aisé de voir qu'il a parlé sans connaissance et sans avoir vu.

1°. Il dit, *que l'on peint seulement la seconde batterie des vaisseaux, sans aller jusqu'à la première, où couche l'équipage : voilà pourquoi*, ajoute-t-il, *MM. les officiers sont attaqués de la colique saturnine, et JAMAIS LES MATELOTS.*

Oh! pour le coup, M. Gardanne n'a jamais vu de vaisseau de roi en armement; car il est de fait que l'équipage habite et couche indistinctement dans la seconde batterie comme dans la première; ainsi sa distinction tombe, puisque les matelots séjournent également dans les endroits peints, comme MM. les officiers de l'état-major.

2°. M. Gardanne rapporte que MM. les officiers sont attaqués de cette maladie, plutôt à la fin des campagnes qu'au commencement : il paraîtrait plus vraisemblable qu'ils en fussent plutôt attaqués dans le commencement qu'à la fin; car les peintures sont plus fraîches, et devraient exhaler plus de miasmes; au lieu qu'à la fin d'une longue traversée, le grand air, dont elles ont été souvent frappées, en absorbe nécessairement l'odeur. L'auteur du mémoire se rejette sur ce que l'ennui d'une longue navigation les force de rester davantage dans leurs chambres; ce qui est démenti par le fait certain que MM. les officiers se promènent plus souvent à la fin des campagnes, pour se distraire de la vie monotone qu'ils mènent sur les vaisseaux.

3°. MM. les officiers, continue M. le docteur, éprouvent au commencement des campagnes *une sécheresse de gosier et de l'intérieur du nez, souvent même un violent mal de tête, occasionné par l'odeur de la peinture.*

J'ai en effet observé ces accidens accompagnés de chaleur et d'un malaise général; mais ils sont toujours la suite d'un temps nébuleux et d'une mer grosse, qui affectent beaucoup de marins, quoique très-habitués à la mer; mais cet état est si peu l'effet de la peinture, que MM. les officiers l'éprouvent en plein gaillard; le retour du calme et le premier rayon du soleil les guérit. A quoi

bon chercher des causes si éloignées, quand elles se présentent naturellement et d'une manière non équivoque?

4°. On observe communément, à bord des vaisseaux, une colique, que les auteurs appellent nerveuse, sur laquelle M. Gardanne a pris sans doute le change, par une espèce de similitude de symptômes avec ceux de la colique saturnine; mais la cause en est absolument différente; elle attaque plus particulièrement les matelots que l'état-major. Me voilà encore en opposition avec l'auteur du mémoire, qui prétend, au contraire, que les officiers sont plus sujets à la colique que les matelots.

La cause la plus ordinaire de cette colique est la transpiration répercutée sur les organes de la digestion, rendus très-sensibles par une bile très-âcre, qu'occasionnent des alimens grossiers et salés.

Le service du vaisseau exige que la moitié de l'équipage se lève et se couche alternativement toutes les quatre heures, pour faire leur quart; les matelots sortent de leurs hamacs tout en sueur, souvent sans bas ni souliers, vêtus de mauvais habits fort légers. Dans cet état, ils vont sur le pont s'exposer subitement au grand froid, à la pluie; quelquefois même ils se couchent sur les gaillards, ce qui est encore plus dangereux; la transpiration se supprime, se porte le plus souvent sur les entrailles, et y occasionne des coliques quelquefois très-violentes, très-longues et très-graves.

Vous concevez maintenant, monsieur, pourquoi MM. les officiers y sont moins sujets. S'ils sont mouillés, ils peuvent se changer; ils ne s'exposent à l'air froid qu'avec de bons habits et de bons manteaux: néanmoins, j'en ai vu dont le genre nerveux est si sensible, qu'ils sont souvent attaqués de coliques, dont les symptômes sont à peu près les mêmes que ceux de la colique de plomb.

Il est aisé actuellement d'expliquer comment cette colique est plus fréquente à la fin des campagnes qu'au commencement: les campagnes s'ouvrent au printemps; dans la belle saison, les matelots sont mieux vêtus; le passage du chaud au froid n'est pas si sensible; leur constitution est en meilleur état; au lieu que vers le mois d'octobre, où l'on quitte la mer, le temps commence à être froid, pluvieux. Les vêtemens des matelots sont usés; leurs humeurs

se dépravent ; de là une infinité de maux, et notamment la colique dont nous parlons. Voilà ce que j'ai vu et observé.

C'est à tort que l'auteur du mémoire veut faire naître des craintes sur la peinture dont on décore quelques parties des vaisseaux. Je pense qu'il est inutile de tranquilliser là-dessus MM. les officiers, qu'une longue expérience a rassurés sur cet objet ; et il est probable qu'avant de s'en rapporter tout-à-fait à M. Gardanne sur la suppression de la peinture des navires, le ministre, qui préside si glorieusement à la marine, voudra bien, dans sa sagesse, consulter les gens de l'art, expérimentés à la mer, qui, j'ose vous l'assurer, seront tous de mon avis.

J'ai l'honneur d'être, avec la plus parfaite estime,

MONSIEUR,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur
SERUZIER, ancien chirurgien-major de la marine.

Paris, le 15 novembre 1784.

LETTRE DE M. DAZILLE,

Médecin des troupes et hôpitaux du roi dans les colonies, pensionnaire de Sa Majesté, etc.

J'ai pris lecture, monsieur, de votre lettre à M. Seruzier, et de sa réponse ; j'ajoute, à ses réflexions, que depuis 1754 que mes voyages de mer m'ont conduit dans les quatre parties du monde, je me suis souvent embarqué sur des vaisseaux neufs, peints nouvellement ; et jamais je n'ai eu occasion de traiter une seule colique saturnine, à la suite des épidémies qui ont souvent désolé nos armées navales : j'ai même observé que les couleurs et vernis appliqués par-dessus, en bouchant les pores du bois, empêchent le mauvais air d'y pénétrer, et donnaient un moyen de garantir les équipages, dans la campagne suivante, d'une nouvelle épidémie ; ce que j'ai eu principalement occasion d'observer dans l'armée navale de M. Dubois-la-Mothe, en 1757.

J'ai l'honneur d'être, etc. DAZILLE.

L'ART DU DOREUR.

SECONDE PARTIE.

INTRODUCTION.

De tous les êtres que la Nature a soumis au pouvoir de l'homme, il n'en est peut-être pas de plus tourmenté, et sûrement aucun de plus tourmentant que l'or : la cupidité déchire les entrailles de la terre pour l'en tirer ; à peine l'obtient-elle, qu'il devient en ses mains un protée qu'elle varie au gré de son caprice. La nécessité a bien fait sans doute de le rendre le moyen unique d'échanges entre toutes les productions terrestres ; mais il appartenait à l'industrie de l'échanger contre lui-même. Destiné d'abord à n'être, dans le commerce, que la mesure des valeurs, le luxe en a bientôt fait le prix et l'objet d'une valeur, en inventant la dorure. Comme il annonce l'aisance de son maître, le fastueux, qui ne croit l'être qu'en raison du nombre des surfaces de ce métal éparses avec profusion sur ses habits, ses bijoux, ses meubles, ses équipages, pour associer, par un accord assez bizarre, l'éclat à la parcimonie, a trouvé le moyen, à la vérité aux dépens de la

solidité, de multiplier ces surfaces qui suffisent à l'ostentation; aussi est-il devenu le premier besoin de la vanité, et le principal aliment de l'orgueil.

La dorure est l'art d'employer l'or en feuilles, en l'appliquant sur diverses matières. On dore sur métaux en or moulu et en or en feuilles; on argente avec de l'argent haché; on dore sur les cuirs; enfin, on dore en huile et en détrempe sur les bois, plâtres, etc. La première manière appartient à l'art du doreur sur métaux, autrement nommé *damasquineur*; la seconde concerne les doreurs sur cuirs et les relieurs : les peintres façonnent la troisième. C'est sous ce point de vue de sa réunion avec la peinture, que nous allons considérer ici la dorure.

La haute antiquité paraît avoir ignoré l'art de la dorure. L'usage était anciennement d'enrichir d'or les cornes des taureaux et des génisses qu'on immolait en sacrifice. Homère, dans son Odyssée, à l'occasion d'un sacrifice offert par Nestor à Minerve, dit qu'on fit venir un ouvrier pour appliquer l'or sur les cornes de la victime. Cet homme apporte les outils propres à cette opération; ils consistent dans une enclume, un marteau et des tenailles. Nestor fournit l'or à cet ouvrier, qui le réduit sur-le-champ en lames très-minces; il enveloppe ensuite de ces lames les cornes de la génisse. On ne remarque rien dans ce procédé qui puisse faire penser que les Grecs connussent l'art de dorer tel que nous le pratiquons aujourd'hui, puisque la seule manière était de revêtir le sujet de lames d'or minces.

Salomon, qui, deux cents ans après, bâtit son

temple, ne paraît pas plus instruit. Tout, dans ce temple, était couvert d'or (1); mais les expressions dont se sert le livre, n'annoncent aucun des procédés de la dorure; il n'y est fait mention d'aucun mordant : on couvrait alors, comme du temps d'Homère. Ces deux faits nous engagent à regarder comme très-douteux ce qu'avance M. de Boze, de l'Académie des Belles-Lettres, dans les Mémoires de cette compagnie, tom. 14, *pag.* 13, sur la manière de dorer des Egyptiens. Il prétend avoir vu une figure de bronze, représentant Osiris, singulièrement dorée; qu'en décomposant cette dorure, il avait trouvé que l'or était appliqué sur une couche de blanc; que ce blanc était couché sur une sorte de colle parsemée de brins de paille de riz; qu'on avait ajouté deux toiles fines de coton, enduites de colle l'une et l'autre, pour rendre l'adhérence plus ferme, et peindre plus aisément les contours de la figure; que, pardessus, on avait mis une couche de blanc pour recevoir la dorure. Je sais que M. de Caylus prétend aussi que les Egyptiens connaissaient la dorure. Entre les voyageurs, Thévenot, parlant des bandes hiéroglyphiques et dorées, dont étaient revêtues les momies, dit qu'ayant déployé une de ces bandes, il trouva que les lettres et figures dorées s'étaient détachées du plâtre ou mordant, à cause de l'humidité. Ce n'est pas assez, selon nous, pour croire que ces peuples aient connu

(1) Operuit illud, et vestivit auro purissimo, *vers.* 20. Nihil erat in templo quod non auro tegeretur, et totum altare texit auro, *liv. 3, chap. 6.*

notre manière de dorer. Cette figure d'Osiris, ces bandes pouvaient bien être dorées; mais l'ont-elles été par les Egyptiens, ou ne l'ont-elles été que depuis? Voilà la question, qui serait bientôt résolue, si l'on prouvait qu'ils la connaissaient.

Pline rapporte qu'on ne commença à dorer à Rome qu'après la ruine de Carthage, et sous la censure de Lucius Mumnius, près de neuf cents ans après la bâtisse du temple de Salomon, et une centaine d'années avant la naissance de J.-C. Les lambris du Capitole furent les premiers ouvrages dorés; le luxe se répandit ensuite des temples dans les maisons particulières. Les Romains avaient dès-lors le secret de battre l'or, et de le réduire en feuilles minces. Ce que Pline dit là-dessus, nous le prouve (1).

Mais de quelle manière happaient-ils et fixaient-ils l'or? Il paraît qu'ils se servaient d'un blanc d'œuf pour le faire tenir sur le marbre et sur les autres corps qui ne pouvaient pas souffrir le feu: pour le bois, ils faisaient une composition qui s'employait avec de la colle; cette composition était

(1) Pline dit que d'une feuille d'or on en faisait cinq, six ou sept cents feuilles d'or, qui avaient quatre doigts en carré; il est vrai qu'il ajoute qu'ils en pouvaient faire davantage; que les plus épaisses s'appelaient *Bractes prœtextinœ*, à cause que dans ces lieux-là il y avait une image de la Fortune dorée de ces sortes de feuilles, et que celles qui étaient de moindre épaisseur s'appelaient *Bractes quœstoriœ*. Nous nous servons aussi de diverses grandeurs de feuilles d'or, qui sont aussi plus fortes les unes que les autres; car il s'en fait dont le millier ne pèse pas quatre à cinq gros.

faite de terre glutineuse qui happait l'or (1), et de manière qu'on pouvait le polir. Il serait à souhaiter que leurs secrets ne fussent pas perdus pour nous, puisqu'on voit en Italie des restes de voûtes très-anciennes, où l'or et les couleurs sont encore très-vifs et bien appliqués.

Quatre chapitres diviseront cette partie : le premier traitera de la dorure, des instrumens et des matières utiles aux doreurs; le second indiquera les procédés de la dorure en détrempe; le troisième, ceux de la dorure à l'huile; le quatrième s'occupera de la façon de nétoyer les vieilles dorures, et de leur rendre leur premier lustre.

---

(1) Les Grecs nommaient la composition qui happait l'or, *leucophoron*, mot grec, qui veut dire un mélange blanc, fait de terre glutineuse, qui servait, suivant les apparences, à faire tenir l'or et souffrir le polissoir, de même que notre assiette. Il est malaisé de savoir quelles étaient les terres, quoique Pline les nomme ; car tous ceux qui ont écrit sur le *sinopis*, le *sil*, le *melina*, qu'il fait entrer dans cette composition, ne conviennent ni de leur couleur, ni de leur véritable nature. Ce que l'on peut conjecturer, est que le *sinopis* était une terre pareille à notre bol d'Arménie; le *sil*, une espèce d'ocre; le *melina*, une matière qui tirait son nom de l'île de Mélos : était-elle grasse, sèche? on l'ignore. Pline, Isidore, Agricola, disent qu'elle était blanche; Dioscoride dit qu'elle était rougeâtre : quelle que fût sa couleur, il fallait qu'elle fût sèche et glutineuse, afin de s'attacher uniquement au bois, attirer et happer l'or.

CHAPITRE PREMIER.

De la Dorure en général, des Instrumens et Substances nécessaires aux Doreurs.

On trouve dans nombre de livres différens procédés de dorure; mais, j'ose le dire avec confiance, à citer même l'Encyclopédie, le Dictionnaire des Arts, sans en excepter celui du sieur Jaubert, de l'Académie de Bordeaux, le Livre des Secrets des Arts et Métiers, aucun ne les a suffisamment détaillés; le public peut comparer leurs descriptions aux miennes, et sûrement il se déterminera à croire mes procédés et plus sûrs et plus exacts. Peut-être trouvera-t-on que je m'arrête trop sur les détails; mais, je l'ai déjà dit, la maladresse seule est prompte, l'habileté est lente, et la perfection minutieuse.

La dorure s'applique ou en détrempe, ou à l'huile, selon que les sujets sont disposés à la recevoir. C'est de cette dernière dont on se sert ordinairement pour dorer les dômes, les combles des églises, des basiliques, des palais, et les figures de plâtre ou de plomb qu'on veut exposer à l'air et aux injures du temps. Elle ne craint point l'humidité; aussi l'applique-t-on sur toutes sortes de métaux, comme grilles, balcons, sur les équipages, où elle résiste même à être lavée tous les jours, sans crainte d'être emportée. La dorure en détrempe se fait avec plus d'apprêt, et sûre-

ment avec plus d'art : il est constant néanmoins qu'elle ne peut être employée en autant de sujets que la première ; quelques ouvrages de sculpture, de stuc, de bois, des boîtes de carton, quelques parties d'appartemens, sont les seuls qu'on dore à la colle ; encore faut-il qu'ils soient à couvert, ne pouvant résister ni à la pluie, ni aux impressions de l'air, qui la gâtent et l'écaillent aisément. Mais aussi quelle délicatesse! quel fini! La dorure à l'huile a, pour ainsi dire, partout la même physionomie ; l'autre, au contraire, par ses ombres, ses reflets, son bruni, son mat, ses nuances, vit et respire ; elle imite et peint tout : dans les mains de l'infortuné Midas, tout ce qu'il touchait se changeait en or ; dans celles du doreur habile, l'or devient tout ce qu'il veut.

C'est ici l'occasion de combattre un préjugé trop généralement adopté, que les dorures anciennes étaient plus belles que les nôtres. S'il était question de la solidité, on en conviendrait, parce qu'effectivement les anciens employaient de l'or bien plus épais : mais nos ouvrages sont certainement bien supérieurs aux leurs pour l'agréable et le fini. Leur sculpture était lourde, mate ; nulle idée, nulle grace, nulle précision dans leur dessin. La dorure n'était pas mieux conduite ; consultant peu l'effet de la sculpture, ne sachant pas réparer, ils brunissaient tout, pour donner à tout de l'éclat ; à peine y voyait-on des mats, des reflets. Aujourd'hui, sous le ciseau de l'industrieux sculpteur, le bois parle et s'anime ; le doreur, par les traits fins de la reparure, lui rend son expression, son langage ; la rose épanouie, le bouton près d'éclore, le naissant feuillage, le lierre ram-

pant, la gerbe abondante, le pampre, la grappe du joyeux buveur, toutes les richesses de Flore, les dons de Cérès, les présens de Pomone, ce velouté, cette fraîcheur, ce glacis charmant que la nature répand sur tout ce qu'elle anime, sont aujourd'hui supérieurement rendus et multipliés par ces deux arts jaloux et imitateurs (1).

---

(1) Nous excusera-t-on d'insérer ici la mention honorable que les papiers publics ont bien voulu faire de nos travaux ? La citation paraîtra peut-être tenir à la vanité ; mais nous osons assurer aux amateurs que nous ne la présentons que comme une preuve qu'on peut réaliser nos descriptions.

Extrait du Mercure de France, premier volume, avril 1775, page 177.

Il a été exposé, pendant près de quinze jours, dans les appartemens de Versailles, un très-riche cadre doré, destiné à recevoir le portrait de la reine, en pied, de grandeur naturelle. Des génies supportent, dans le couronnement, le médaillon du chiffre de cette princesse, ceint d'une bordure de rose, surmonté d'une couronne royale, avec différens accessoires. Le support présente une portion circulaire, dans laquelle un Amour unit les écussons de leurs majestés, et se termine en cul-de-lampe avec des festons de fleurs..... On a surtout remarqué dans le profil, une moulure taillée d'une multitude de cœurs unis par des flocons de chaînes, embrassés de fleurons, qui en forment la circonférence ; les autres sont ornés de feuilles d'olives, d'entrelacs de lierre, et autres symboles : de doubles festons de fruits font chute sur les montans, qui sont flanqués sur les crossettes des branches de lis passées dans les couronnes d'olive.....

Quand le couronnement et le support n'annonceraient pas quel doit être l'intéressant objet du tableau, qui, en voyant réunis les symboles de la beauté de l'ame, de la pureté du cœur, des charmes du caractère, de la fraîcheur et des graces de la jeunesse, pourrait méconnaître l'intention de ces heureuses allégories ? Ces cœurs adroitement substitués aux oves ordinaires, ces flocons de chaînes, ces festons de fruits, qui s'offrent de toutes parts, ne font-ils pas éprouver au spectateur, que c'est l'attachement universel de la France, et le bonheur du règne présent, que cette expressive sculpture a voulu rendre ?

Instrumens du Doreur.

Les peintres travaillent plusieurs sortes de dorure ; mais, avant d'entrer dans le détail de leurs différentes manières, il est nécessaire de faire connaître les instrumens et les matières qui servent aux doreurs, renvoyant au Dictionnaire pour les termes dont ils se servent.

Les *pinceaux à mouiller* sont des pinceaux de poil de petit-gris, qui servent à mouiller l'ouvrage, afin qu'il puisse retenir l'or : il faut avoir soin, lorsqu'on ne s'en sert plus, de les retirer de l'eau, et de les presser pour leur faire faire la pointe.

La composition de ce charmant morceau, la délicatesse et le fini de son exécution, justifient bien la réputation du sieur Boulanger, sculpteur des bâtimens du roi, placé depuis long-temps au rang des plus célèbres artistes de son genre ; n'eût-il qu'à citer les chefs-d'œuvre de sculpture tant admirés à l'Ecole royale Militaire, surtout dans la salle du conseil.

La *dorure* n'est pas moins un chef-d'œuvre ; il est à peine concevable comment cet art peut le disputer ainsi à l'or moulu, au point de faire douter si ce n'est pas le métal même sortant des mains du plus habile orfèvre : elle a été exécutée par les sieurs Watin et Ramier, associés pour les entreprises de dorure et de peinture.

Leurs majestés et la famille royale ont paru extrêmement satisfaites. Le sieur Watin a eu, à cette occasion, l'honneur de présenter à la reine l'Art du Peintre, Doreur, Vernisseur, ouvrage de sa composition, qu'elle a daigné accueillir avec bonté (*). Nous avons fait connaître cet ouvrage dans le deuxième volume d'octobre 1773 ; nous annoncions alors qu'au mérite de décrire supérieurement les procédés de son art, le sieur Watin joignait celui de les exécuter de même.

(*) *Ayant aussi été chargé de faire la dorure de deux cadres destinés à recevoir les portraits de* Madame *et de madame la comtesse* d'Artois, *j'ai pareillement eu l'honneur de présenter à chacune de LL. AA. royales un exemplaire de cet ouvrage.*

Le sieur Boulanger *en a fait aussi la sculpture.*

Les *pinceaux à ramender* servent à réparer les cassures de l'or; il y en a de différentes grosseurs. Ils doivent être ronds, d'un poil très-doux, afin qu'ils ne puissent pas endommager l'or en le prenant, et ne point faire la pointe comme les pinceaux du peintre.

La *palette à dorer* est un bout de queue de poil de petit-gris, qu'on dispose dans une carte, et auquel on fait faire l'éventail; elle sert à prendre la feuille d'or; mais auparavant il faut la passer légèrement sur la joue, sur laquelle on met de la graisse de mouton, qui par-là s'entretient dans une chaleur douce; le léger frottement qu'on lui fait faire sur cette graisse, lui fait happer la feuille d'or qu'on enlève et qu'on pose doucement sur l'ouvrage en haletant un peu par-dessus pour l'étendre : ordinairement à l'autre bout de la palette, est attaché un autre pinceau qui sert à appuyer la feuille d'or aussitôt qu'elle est posée.

Le *coussin* est un morceau de bois d'un carré long, sur lequel on met deux ou trois cardes de bon coton, de l'épaisseur de trois doigts; ensuite on entend dessus une peau de veau dégraissée et passée au lait, que les corroyeurs vendent, et qui ne sert qu'aux doreurs. Cette peau tendue, l'on attache aux quatre extrémités du carré une feuille de parchemin, qui forme un bordage pour maintenir l'or.

Le *bilboquet* est un petit morceau de bois qui présente une surface unie, sur laquelle on a adapté de l'écarlate : on halète dessus, et à son aide on enlève les bandes d'or qu'on a coupées avec un *couteau* d'une lame large et mince, qui sert à couper l'or. Il sert aussi à dorer les parties droites

qu'on ne veut pas qui débordent, ce qui dore plus promptement et plus juste que la palette.

La *pierre à brunir* est une pierre sanguine, ou un caillou dur et transparent, qu'on affute et polit en dent de loup sur une meule, et qu'ensuite on emmanche dans une virole de cuivre, garnie d'un manche de bois : il faut bien se garder de mouiller cette pierre.

Matières qu'emploient les Doreurs.

Les doreurs se servent, comme les peintres, de blanc de céruse, de litharge, de terre d'ombre, d'huile d'œillet, d'ocre jaune, de gomme-gutte, de stil de grain; ainsi nous ne reviendrons point sur ces objets, dont nous avons donné déjà des définitions; mais ils emploient spécialement les matières suivantes, dont il a été parlé ci-devant, et dont nous n'avons point indiqué la qualité, ni marqué quel devait en être le choix.

Mine de plomb, est une espèce de minéral que nous appelons *crayon*, et les naturalistes *molybdène*. Voyez, sur sa nature, les Dissertations de Pott, traduites par M. de Machy. Elle sert à dessiner, et doit être légère, médiocrement dure, se taillant aisément, nette, unie, de couleur noire, argentée, luisante : on la choisit en morceaux de moyenne grosseur, longs, d'un grain fin et serré. Elle entre dans la composition de l'*assiette*.

Sanguine ou *crayon rouge*, est une terre rouge, ferrugineuse, qu'on trouve dans les carrières de Cappadoce : il y en a de plusieurs espèces; les unes sont d'une seule couleur, les autres sont tachées; quelques-unes sont cendrées et graisseuses;

les autres sont dures et sèches : elles servent aux ouvriers pour crayonner et tirer des lignes. On nous apporte d'Angleterre une autre espèce de *sanguine* qu'on taille facilement pour faire des crayons, qu'on appelle *crayon rouge*. On doit la choisir rouge-brune, pesante, compacte, unie, douce au toucher; elle entre aussi dans la composition de l'*assiette :* calcinée, elle sert aux apprêts de la dorure à la grecque.

Le *bol d'Arménie* est une terre argileuse et onctueuse, douce au toucher, fragile, de couleur rouge ou jaune, qu'on nous apporte en morceaux de différentes grosseurs et figures. On en faisait venir autrefois du Levant et d'Arménie : on l'appelle encore bol oriental ou bol d'Arménie; mais tout le bol que nous voyons et que nous mettons présentement en usage, est tiré de divers lieux de la France. Le plus beau et le plus estimé vient de Blois, de Saumur, de la Bourgogne : on en trouve dans plusieurs carrières autour de Paris, comme à Bâville, à Meudon, qui, quand il est bien rouge, est assez recherché. On chosit le bol net, non graveleux, doux au toucher, rouge, luisant, s'attachant aux lèvres quand on l'en approche : il sert aussi à l'*assiette*.

Le *rocou* est une pâte sèche, ou un extrait qu'on a tiré par infusion ou macération des grains contenus dans la gousse d'un arbre cultivé dans toutes les îles de l'Amérique, et qu'on appelle communément *urucu* ou *rocou*. Il faut choisir la pâte de *rocou* sèche, haute en couleur, rouge, d'une odeur forte et assez désagréable; elle sert au *vermeil*.

Le *safran* est le pistil de la fleur d'une plante qu'on cultive en plusieurs endroits de la France,

et surtout dans le Gâtinois. Il faut le choisir nouveau, bien séché, mais mollasse et doux au toucher, fort odorant, d'un goût balsamique, agréable, en longs filets, de très-belle couleur rouge, les moins chargés de parties jaunes. On le conserve dans des boîtes bien fermées. Le safran s'emploie pour faire des *vermeils*.

Ces différentes substances, combinées entre elles, donnent des compositions qui servent aux doreurs dans les cas que nous allons indiquer ici.

Il est nécessaire de remarquer que pour appliquer l'or sur un sujet, il faut auparavant étendre sur ce sujet quelques matières ou liquides qui happent et retiennent la feuille du métal. Comme il y a deux manières de dorer, en détrempe et à l'huile, il y a aussi deux sortes de compositions pour happer l'or. L'assiette est la composition qu'on emploie pour retenir la feuille d'or, lorsqu'on veut brunir la dorure en détrempe : comme l'or couleur, le mordant et la mixtion servent à retenir l'or dans les dorures à l'huile.

L'*assiette* est une composition sur laquelle on asseoit l'or ; elle est composée de bol d'Arménie, d'un peu de sanguine, très-peu de mine de plomb, et de quelques gouttes d'huile d'olive, plus ou moins, selon que la dose en est forte (1). Les drogues doivent être broyées séparément, à trois ou quatre reprises, avec de l'eau de rivière très-

---

Dose. Bol d'Arménie, une livre ; mine de plomb d'Angleterre, deux onces ; sanguine, deux onces : broyez séparément à l'eau : on mélange le tout, et on le rebroie dans une cuillerée environ d'huile d'olive, qu'on détrempe dans la colle de parchemin légère.

limpide; quand elles sont sèches, on les mêle toutes avec de l'huile d'olive, et on les rebroie : on détrempe ensuite l'assiette dans la colle pour la coucher. L'assiette bien faite, et bien gouvernée, fait la beauté de la dorure.

Le *vermeil* est un liquide qui donne du reflet et du feu à l'or, et qui fait paraître l'ouvrage vermeillonné, comme s'il était doré d'or moulu; on le compose avec une partie de sang-de-dragon (1), de rocou, de gomme-gutte, de beau safran et de cendres gravelées, qu'on fait bouillir ensemble dans de l'eau, en consistance d'une liqueur qu'on passe par un tamis de soie ou de mousseline. On y introduit, quand on l'emploie, de l'eau de gomme-arabique, qui se compose avec un quarteron de gomme fondue dans une pinte d'eau.

L'*or couleur* est le reste des couleurs broyées et détrempées à l'huile, qui se trouvent dans les pinceliers sur lesquels les peintres nétoient leur pinceau. Cette matière, extrêmement grasse et gluante, ayant été rebroyée et passée par un linge, sert de fond pour y appliquer l'or en feuilles. On couche cet or couleur sur la teinte dure avec un pinceau, comme si l'on peignait : il faut observer que plus il est vieux, plus il est onctueux. On le laisse au soleil, dans un vase vernissé, ou dans une boîte de plomb, pendant l'espace d'une année.

---

(1) *Dose*. Rocou, deux onces; gomme-gutte, une once; vermillon, une once; sang-de-dragon, une demi-once; cendres gravelées, deux onces; dix-huit grains de beau safran. On fait bouillir le tout dans une pinte d'eau à petit feu, jusqu'à ce qu'il soit réduit à trois demi-setiers.

L'on fait aussi un or couleur très-beau, avec du blanc de céruse, de la litharge, un peu de terre d'ombre broyée à l'huile d'œillet, qu'on détrempe ensemble avec la même huile en consistance fort liquide, qu'on expose aussi au soleil pendant l'espace d'une année.

« Quelque bonnes que puissent être ces mé-» thodes, les doreurs anglais, dit l'Encyclopédie, » aiment mieux se servir d'ocre jaune broyée avec » de l'eau, qu'ils font sécher sur une pierre à craie; » après quoi ils les broient avec une quantité con-» venable d'huile grasse et dessicative, pour lui » donner une consistance nécessaire; ils donnent » quelques couches de cette composition à l'ou-» vrage qu'ils veulent dorer; et lorsqu'elles sont » presque sèches, mais encore assez onctueuses » pour retenir l'or, ils mettent les feuilles par-» dessus. » Cet or couleur, quoi qu'en dise l'auteur de cet article, ne vaut sûrement pas celui dont nous nous servons.

Le *mordant* est une composition dont on se sert quelquefois pour dorer à l'*or mat*, surtout lorsqu'on est pressé, et qu'on emploie pour bronzer (1). On le fait avec du bitume de Judée, de l'huile grasse; on y incorpore de la mine de plomb, et on l'éclaircit avec de l'essence; d'autres met-

---

(1) *Dose*. Bitume de Judée, une livre; huile grasse, une livre; mine de plomb, une demi-livre. On peut y substituer une pareille quantité de vermillon. On fait fondre le bitume : quand le mordant est en pâte, on l'éclaircit avec une livre ou une livre et demie d'essence; il en faut plus l'hiver que l'été.

tent simplement du vernis gras, mais il fait moins d'effet.

Depuis une vingtaine d'années, les habiles ouvriers ont renoncé à faire usage d'or couleur et de mordant pour les dorures à l'huile, et emploient une composition qu'ils appellent *mixtion*. C'est un liquide préparé, que chacun fait à sa guise, mais qui, bien fait, l'emporte de beaucoup sur les or-couleurs et les mordans, en ce qu'il ne fait aucune épaisseur, et ne laisse apercevoir aucune soudure des feuilles d'or (1). Il faut qu'il ait de l'amour, qu'il soit liquide, qu'il ne soit ni trop long, ni trop prompt à sécher; enfin, qu'il puisse s'étendre aisément sous le pinceau.

Vernis à la laque, se compose en faisant fondre au bain-marie trois onces de gomme laque plate dans une pinte d'esprit de-vin. Ce liquide, qui n'a ni consistance ni brillant, est mal-à-propos nommé vernis; il sert dans les apprêts de dorure pour dégraisser les couleurs à l'huile, et les disposer à recevoir l'or avant que de coucher de mixtion; il sert aussi pour bronzer, et pour dorer quand on est pressé.

---

(1) *Dose*. Faites fondre une livre de karabé, un quarteron de mastic en larmes, une once de bitume, dans une livre d'huile grasse; éclaircissez cette mixtion avec de l'essence.

CHAPITRE II.

De la Dorure en détrempe, ou à l'or bruni.

La dorure s'applique sur toutes sortes de sujets, comme bois, plâtres, pierres, etc.; mais il faut les disposer à la recevoir, c'est-à-dire, rendre d'abord leur surface unie, égale; ensuite y coucher quelques matières qui puissent happer l'or. Ces apprêts sont les mêmes que ceux de la peinture vernie-polie; cependant nous les répéterons en entier, et pour les rendre plus sensibles, nous distinguerons avec soin chaque opération; ensuite nous enseignerons les différentes manières d'employer l'or, de faire l'or mat repassé, de dorer à la grecque, d'argenter et de faire des fonds sablés, ce qui fera la matière de six sections : nous donnerons par appendice l'emploi de l'encre d'or.

SECTION PREMIÈRE.

Manière de Dorer en détrempe les Baguettes, Moulures de tapisseries, Cadres de tableaux, et autres Ouvrages destinés à rester dans les intérieurs.

La dorure en détrempe demande à être faite dans des ateliers où l'on puisse se garantir de l'ardeur

du soleil; la grande chaleur de l'été y est contraire : de même il faut éviter de travailler dans les endroits trop humides, écarter les mauvaises haleines, les odeurs malfaisantes, et surtout éloigner certaines personnes du sexe, dans leurs temps critiques.

Il y a dix-sept opérations principales pour finir un ouvrage de dorure en détrempe; savoir, encoller, blanchir, reboucher et peau-de-chienner, adoucir et poncer, réparer, dégraisser, prêler, jaunir, égrainer, coucher d'assiette, frotter, dorer, brunir, matter, ramender, vermeillonner et repasser. Plusieurs de ces opérations demandent à être réitérées : nous allons les décrire toutes.

Première Opération.

Encoller. Faites bouillir dans une pinte d'eau une bonne poignée de feuilles d'absinthe, et deux ou trois têtes d'ail. L'eau réduite à moitié, passez ce jus par un linge; ajoutez-y une demi-poignée de sel, et un demi-setier de vinaigre : mêlez quantité égale de cette composition, faite pour préserver le bois de la piqûre des vers et tuer ceux qui pourraient y être, avec autant de bonne colle bouillante, pour l'employer dans cet état : encollez vos bois bien chaudement avec une brosse courte de sanglier. Cette première opération, comme nous l'avons dit *page* 79, sert à dégraisser le bois, et à le disposer à mieux recevoir les apprêts.

Quand on dore sur la pierre ou le plâtre, au lieu d'un seul encollage que nous indiquons ici, il faut en donner deux; le premier de colle faible et bouillante, pour qu'elle entre bien dans la pierre,

et l'humecte fort; le second, de colle plus forte : mais ne mettez pas de sel dans l'un ou l'autre de ces encollages, parce que le sel pousse une poussière saline sur la dorure, lorsque la pierre ou le plâtre sont exposés dans des endroits humides : on ne peut s'en dispenser pour le bois.

Seconde Opération.

Apprêter de blanc. Faites chauffer une pinte de très-forte colle de parchemin, à laquelle vous aurez joint un demi-setier d'eau; saupoudrez-y deux bonnes poignées environ de blanc de Bougival, pulvérisé et passé au tamis de soie; laissez-le une demi-heure s'infuser, après quoi vous le remuerez bien; donnez-en une couche très-chaude sur l'ouvrage, en *tapant* (1) finement, de crainte qu'il ne reste d'épaisseur dans quelques endroits ;

---

(1) Pourquoi tape-t-on le blanc plutôt que de le coucher avec une brosse? me demandait un amateur, gouverneur d'une ville de province, qui m'a assuré avoir parfaitement réussi, d'après mes procédés, à dorer un très-grand cadre sculpté. Il semble, ajoutait-il, qu'en couchant le blanc, les moulures et ornemens de sculpture seraient moins sujets à s'engorger; il faudrait moins d'ouvrage pour la réparure et pour le poli, parce qu'en tapant il se fait plus d'inégalités qu'en adoucissant.

Je lui répondis que l'expérience avait démontré que les blancs étaient plus solides étant tapés; les couches multipliées se groupent mieux, sont plus solides, courent [illegible] et lié le risque de s'écailler, et forment un tout homo[illegible] plusieurs dans toutes ses parties; au lieu qu'en éte[illegible] d'elles est indécouches les unes sur les autres, cha[illegible] suit, et ne fait point pendante de celle qui la précède [illegible] corps avec elle.

il faut de même, en tapant, aller dans les fonds de sculpture avec une petite brosse; que cette couche de blanc soit donnée légèrement, et néanmoins que le bois en soit si bien atteint, qu'on ne l'aperçoive plus.

Prenez ensuite de la forte colle de parchemin; saupoudrez-y du blanc à discrétion, aussi pulvérisé et tamisé, jusqu'à ce qu'on ne voie plus la colle paraître; qu'elle en soit couverte d'un bon doigt environ. Couvrez votre pot, ne l'approchez du feu qu'autant qu'il le faut pour le maintenir dans un état de tiédeur : demi-heure après, infusez votre blanc, qui doit être remué avec la brosse, jusqu'à ce qu'on ne voie plus de grumeaux, et que le tout soit bien mêlé. Quand le blanc est un peu chaud, *tapez-en* avec une brosse, comme à l'encollage ci-dessus, très-finement et également; car si le blanc était trop épais, l'ouvrage serait sujet à bouillonner : donnez-en sept, huit ou dix couches, selon que l'ouvrage et la défectuosité des bois et sculptures peuvent l'exiger, ayant soin que les parties saillantes, qui doivent être brunies, soient bien garnies de blanc, car le bruni de l'or en est plus beau.

Il faut prendre garde de ne point appliquer de nouvelles couches, que la dernière ne soit bien sèche, ce qu'on reconnaît en posant le dos de la main; on a grand soin que les huit ou dix couches ci-dessus soient bien égales entre elles, c'est-à-dire, que la colle soit dans toutes de la même force, et que la quantité de blanc qu'on y infuse soit la même : car s'il arrivait qu'on mît une couche forte sur une plus faible, la première n'étant pas en état de la soutenir, l'ouvrage tomberait par écailles.

La dernière couche de blanc doit être d'une bonne chaleur, et donnée un peu plus clair, en adoucissant légèrement avec la brosse.

Troisième Opération.

REBOUCHER ET PEAU-DE-CHIENNER. Entre les couches de blanc, il faut abattre les petites bosses, boucher les défauts et autres défectuosités qui peuvent se trouver dans les bois, ce qui se fait avec un mastic composé de blanc et de colle, qu'on appelle *gros blanc*; ensuite, avec une peau de chien de mer, on ôte les barbes du bois.

Quatrième opération.

PONCER ET ADOUCIR. Les couches de blanc sèches, taillez des pierres-ponces en les usant sur un carreau pour les unir : formez-en de plates, pour adoucir les panneaux, et de rondes, pour aller dans les moulures : taillez aussi de petits bâtons très-minces, pour vider les moulures qui peuvent être engorgées de blanc.

Prenez de l'eau très-fraîche, la chaleur étant très-contraire, et sujette à faire manquer l'ouvrage; dans l'été même on y ajoute de la glace : mouillez les apprêts de blanc par petites parties, avec la brosse qui a servi à ces apprêts; et avec vos pierres-ponces et vos petits bâtons, adoucissez et poncez, c'est-à-dire, frottez légèrement les parties blanchies, ce qui lisse la surface, et la rend douce au toucher; en même temps avec une brosse douce qui ait servi au blanc, lavez à mesure que vous adoucissez, pour ôter la bourbe qui se forme par-dessus;

pompez l'eau avec une petite éponge, évitez qu'il en reste, et enlevez bien légèrement avec le doigt tous les petits grains qui pourraient s'y trouver. Cette opération prépare la beauté de l'ouvrage. Passez par-dessus un linge ou toile rude, pour nétoyer le tout, ayant soin que les parties carrées, ainsi que les tranches, soient très-unies, et que les onglets soient évidés et bien coupés d'angle.

Cinquième Opération.

Réparer. L'ouvrage adouci, poncé et sec; pour rendre à la sculpture sa première beauté, en lui restituant les coups fins et délicats du ciseau, on la répare, ce qui se fait avec des fers tournés en forme de crochets de différentes espèces, avec lesquels on retrace tous les linéamens de la sculpture, et on dégorge les moulures; c'est ce qu'on appelle *refendre* et *réparer*. Cette opération doit se faire avec beaucoup de soin. Un habile répareur fait paraître sur le blanc tous les traits de la sculpture, comme si elle sortait des mains du sculpteur.

Sixième Opération.

Dégraisser. C'est rendre au blanc sa première propreté. La réparure, qui exige un temps assez considérable, ternit et graisse le blanc, par le frottement continuel des mains qu'on passe sans cesse dessus. On le *dégraisse*, en passant légèrement un linge mouillé sur les parties qui doivent être mates et brunies, ne passant qu'une brosse douce et mouillée sur les réparures; on lave le tout avec

une petite éponge douce, en prenant garde qu'il ne reste aucun grain ou poil de brosse.

Septième Opération.

Prêler. C'est frotter à la prêle les parties qu'on doit jaunir pour les rendre plus douces. La prêle est un paquet de branches de la plante de ce nom.

L'ouvrage dégraissé et sec, *prêlez* légèrement, c'est-à-dire, lissez toutes les parties unies avec de la prêle, ayant soin de ne pas user le blanc.

Huitième Opération.

Jaunir. C'est mettre une teinture jaune sur un ouvrage apprêté, adouci, réparé, dégraissé, prêlé.

Mettez dans un demi-setier de bonne colle de parchemin, nette, blanche, claire comme un cristal, quand elle est figée, de moitié moins forte que la colle au blanc, deux onces d'ocre jaune broyée très-fine à l'eau, laquelle, détrempée dans la colle chaude, vous laisserez reposer.

Lorsque le jaune sera précipité au fond, vous passerez le dessus au travers d'un tamis de soie, ou d'une mousseline fine, ce qui doit vous donner une teinture jaune : faites chauffer cette teinte, et employez-la très-chaude, avec une brosse douce et bien nette, et jaunissez tout l'ouvrage : ne le frottez pas trop long-temps ; vous détremperiez le blanc, et lui feriez perdre les traits fins de la réparure.

Cette teinte jaune sert à remplir les fonds, où

quelquefois l'or ne peut pas entrer ; elle sert aussi de mordant pour tenir l'assiette et happer l'or.

Neuvième Opération.

Égrainer. C'est enlever légèrement les grains qui se trouvent sur un ouvrage apprêté pour recevoir la dorure.

Le jaune posé et sec, frottez légèrement avec de la prêle tout l'ouvrage pour en ôter les grains et poils de brosse qui peuvent s'y trouver ; la surface doit être unie, sans la moindre inégalité.

Dixième Opération.

Coucher d'assiette. Détrempez l'*assiette*, préparée comme nous l'avons dit *page* 171, dans une colle de parchemin légère, belle et très-nette, passée et tamisée pour qu'il n'y ait aucune matière étrangère, que vous aurez fait un peu chauffer ; donnez-en trois couches avec une petite brosse de soie de porc longue, mince, faite exprès, dont le poil soit très-doux ; étendez les couches sur les parties que vous voulez brunir, et sur celles qui doivent rester mates, évitant d'en laisser entrer dans les fonds.

Onzième Opération.

Frotter. Les trois couches d'assiette sèches, frottez avec un linge neuf et sec, dans les grandes parties unies, les endroits qui doivent rester mats, ce qui fait que l'or que l'on ne doit point brunir, s'étend, devient brillant, et fait couler l'eau dessous sans tacher.

Donnez ensuite sur les parties qui n'ont point été frottées avec le linge, et qu'on veut brunir, deux couches de la même assiette détrempée à la colle, dans laquelle vous verserez une petite goutte d'eau pour la rendre plus douce : l'ouvrage alors est prêt à recevoir l'or.

Douzième Opération.

Dorer. Prenez de l'or très-beau, d'égale couleur et point piqué ; il s'en vend en livret depuis le prix de 70 livres le millier de feuilles, jusqu'à 150 livres : les ors les plus usités dans la dorure sont depuis 80 jusqu'à 120 liv.

Videz un livret d'or sur votre coussin ; ensuite avec des pinceaux de différentes grosseurs, proportionnés à la place que vous voulez dorer, mouillez votre ouvrage avec de l'eau claire, pure, nette, et surtout très-fraîche ; car dans l'été on ajoute de la glace : il faut changer d'eau de demi-heure en demi-heure, ne mouillant qu'à mesure la place où vous voulez poser l'or ; observez de dorer les fonds avant les parties supérieures et éminentes.

La feuille posée, faites passer avec un pinceau de l'eau derrière la feuille que vous venez de poser, en appuyant sur le petit bord, évitant qu'il n'en passe par-dessus, ce qui tacherait l'or, surtout aux parties qu'on veut brunir ; cette eau étend la feuille ; ensuite haletez dessus légèrement ; retirez l'eau qui aurait pu s'amasser avec le bout d'un pinceau ; car elle ferait détremper l'assiette et les apprêts de dessous.

Treizième Opération.

Brunir. C'est polir et lisser l'or fortement avec un caillou uni, et taillé en forme de dent de loup, qu'on appelle *pierre à brunir*, en prenant garde d'user l'or.

Laissez sécher la partie dorée pour brunir celles que vous avez disposées à cet effet, ayant soin que l'ouvrage ne soit pas trop sec, ce qui rendrait le bruni moins beau ; mais auparavant passez la pierre dans les filets carrés pour appuyer l'or, qui quelquefois s'élève en cloche.

Passez encore bien légèrement sur l'ouvrage un pinceau de poils longs et très-doux, pour ôter la poussière qui pourrait y être tombée ; ensuite avec la pierre à brunir, allez et revenez dessus votre ouvrage, appuyant le pouce gauche sur la pierre même pour la maintenir, de crainte qu'elle ne s'échappe et n'aille toucher les parties qui ne doivent pas être brunies ; mouillez l'endroit bien légèrement avec un petit pinceau ; appliquez-y un petit morceau d'or, que vous brunirez quand il sera sec.

Quatorzième Opération.

Matter. C'est passer légèrement de la colle sur les endroits qui ne doivent pas être brunis. Cette opération conserve l'or, et l'empêche de s'écorcher.

Les parties brunies, il faut *matter* les autres, ce qui se fait en donnant avec un pinceau une couche légère et douce de colle de parchemin, belle, nette, sans aucune partie terreuse, bien tamisée,

d'une consistance moitié forte, de la colle pour le jaune, *Opér.* 8, et chaude, sans qu'elle le soit trop, de crainte d'enlever l'or, ne passant qu'une seule fois dessus l'or, et entrant bien dans les petits fonds et refends de sculpture, ce qui matte et appuie l'or.

Quinzième Opération.

Ramender. Il arrive quelquefois que le doreur a oublié de mettre l'or dans des petits fonds, ou qu'en passant la colle il enlève quelques petites parties d'or; alors il faut en couper une feuille sur le coussin par petits morceaux, le poser avec un pinceau à ramender, après avoir mouillé la place où il manque avec un petit pinceau un peu trempé; lorsque le ramendage est sec, passez un peu de colle sur chaque endroit.

Seizième Opération.

Vermeillonner. C'est coucher de vermeil, pour donner à l'ouvrage du reflet, et une couleur d'or moulu.

Trempez dans votre vermeil un pinceau très-fin, et vermeillonnez tous les refends, les carrés et les petites épaisseurs, ayant grand soin de n'en point mettre trop à nage, ce qui formerait des noirs : il faut passer légèrement avec goût et propreté, ne faire que glisser simplement sur l'or.

Dix-septième Opération.

Repasser. Avec de la colle à matter, passez sur tous vos mats une seconde couche de colle, plus

chaude que la première; c'est ce qui appuie et termine l'ouvrage.

On n'aura pas de peine sans doute à croire, après de pareils détails, que la dorure en détrempe demande une attention bien vigilante et un temps infini, surtout lorsqu'on considère que chaque opération exige d'assez longs intervalles. Qu'on ne s'imagine pas que ce soit un charlatanisme de ma part, pour donner un air d'importance à l'ouvrage; je certifie avec confiance aux amateurs que je n'ai point été prolixe, que les détails sont exacts, qu'ils sont nécessaires et essentiels pour la perfection. Je sais que l'ignorance, l'avidité du gain ou la nécessité, les sacrifient souvent, et que, pour s'épargner des soins, ou multiplier les produits, on vend, dans beaucoup d'endroits, des dorures à toutes sortes de prix; mais il est facile de connaître l'ouvrage que l'impéritie dirige, ou que le besoin commande.

Manière de dorer un Salon.

On peint ordinairement en un beau blanc de roi, indiqué *page* 84, les salons qu'on veut dorer: le blanc donne du reflet à l'or. Il faut d'abord apprêter de blanc les lambris, les corniches, les ornemens et toutes les parties qu'on veut peindre et dorer: tous les apprêts de blanc finis (on a vu qu'ils sont les mêmes pour la dorure que pour la peinture), il faut, avant de peindre les fonds, procéder à la dorure; car si l'on commençait par peindre les fonds, on courrait risque de les salir, en y jetant de l'eau; et si l'on jetait du vernis sur les apprêts de blanc de dorure, on les gâterait.

Quand les parties destinées à être dorées le sont, on peint les fonds de la teinte décidée, en rechampissant avec de petites brosses, et prenant garde de jeter des couleurs sur l'or, qu'on ferait disparaître.

En approchant des parties dorées, on pose la couleur avec des petits pinceaux très-fins, en coupant bien nettement l'or qui paraît *bavocher*.

SECTION II.

Manière de dorer de différens ors.

COMME on a su donner à l'or différens tons, on peut de même, suivant ces tons, varier les nuances de la dorure. Cette variété, ou plutôt cette bigarrure de tons dorés, assez en vogue autrefois, paraît n'être plus de mode ; et on préfère actuellement, peut-être avec raison, de donner à la dorure le ton d'or uniforme. Si cependant on voulait en varier les nuances, il faut que le goût les dirige.

Tous les apprêts sont les mêmes que ceux que nous venons de décrire jusqu'à la huitième opération ; mais on change les fonds suivant la couleur de l'or : il faut observer seulement qu'en couvrant l'ouvrage en jaune, il faut réserver en blanc, qui est le fond de la dorure, les parties qui doivent être dorées d'or vert ou d'or citron.

Pour dorer en or *vert*, donnez sur ce blanc réservé, et qui n'a pas été jauni, une couche d'un

peu de blanc de céruse, broyé très-fin à l'eau, d'un peu de bleu de Prusse tendre, et d'un peu de stil de grain, tous deux aussi broyés à l'eau séparément, lesquels combinés entre eux, donneront un vert d'eau de la couleur de l'or vert; détrempez le tout avec de la même colle dont vous vous êtes servi pour le jaune; laissez-le reposer, et ne vous servez que du dessus, qui doit vous donner une teinte claire.

Si vous préférez un or *citron*, chargez le fond de la céruse d'un peu de stil de grain, que vous broierez de même très-fin à l'eau, et détremperez à la colle; mettez une couche sur l'endroit réservé en blanc.

L'ouvrage fini et doré, il faut de même faire des vermeils verts ou citrons; composez le vert avec de la gomme-gutte et très-peu de bleu de Prusse; et le citron, en éclaircissant le vermeil que nous avons indiqué *pag.* 170 et 172, par du jus de gomme-gutte que vous y aurez fait fondre; passez de ces vermeils dans les petits refends.

SECTION III.

De la Dorure d'or mat repassé.

DANS les ouvrages pressés, ou lorsqu'on ne veut pas engager du blanc dans de très-belles sculptures, on ne fait que donner un encollage blanc, clair, à deux couches seulement; ensuite on nétoie proprement les grains de l'ouvrage, en adoucissant légèrement : on couche de jaune, et

l'on pose l'or comme nous l'avons dit ; on donne deux couches de colle à matter par-dessus. On conçoit que cette dorure ne peut jamais avoir la beauté ni le fini de celle que nous avons décrite, puisqu'elle ne reçoit aucun apprêt, et qu'elle ne présente partout que des parties mates : c'est ce qui lui a fait donner le nom d'*or mat repassé*.

SECTION IV.

De la Dorure à la grecque pour Meubles, Canapés, Fauteuils.

Cette façon de dorer, à laquelle on a donné le nom de *dorure à la grecque*, n'a reçu cette dénomination que parce qu'elle a été mise en usage durant le règne très-court d'une mode qu'on appelait, il y a vingt à trente ans, *à la grecque*. Comme dans nos contrées tout reçoit la loi de ce capricieux despote, et que l'invention la plus utile, comme l'ajustement le plus ridicule, lui donnent souvent des noms qui n'ont nul rapport avec eux, nous rendons compte exprès de l'origine du nom donné à la dorure que nous allons décrire, pour épargner aux savans qui naîtront dans quelques siècles, la peine des dissertations à perte de vue sur l'origine du mot *dorure à la grecque*, et d'aller, par exemple, faire les honneurs de cette découverte à l'époque du siége de Troie.

La dorure à la grecque, qui est, comme nous le disons, d'une invention très-moderne, a ses

avantages et ses inconvéniens; elle exige moins d'apprêts que l'or bruni; conséquemment les sculptures et moulures ne sont pas sujettes à être autant engorgées de blanc. Le bruni qu'elle souffre est moins brillant, mais aussi ses mats sont plus beaux : cette beauté lui vient de ce que ces mats se font à l'huile, après le bruni, et qu'ensuite on les vernit. Enfin, cette dorure, qu'on emploie plus communément pour les meubles, a l'avantage inestimable de ne point s'écailler, d'être flexible au coup de marteau, et de pouvoir être lavée. Son inconvénient est d'être très-dangereuse à la santé des ouvriers; les calcinations des matières qu'on y fait servir occasionnent souvent des maladies très-aiguës. Comme nous ne voulons rien laisser ignorer sur la dorure, nous allons en décrire les procédés.

1°. Donnez un encollage à la colle d'ail, comme à la dorure d'or bruni, *page* 176.

2°. Calcinez extraordinairement de la sanguine, jusqu'à ce qu'elle ait perdu sa dureté. Calcinez aussi du blanc de céruse et du talc; broyez chacune de ces drogues séparément, très-fin, à l'eau pure et nette; mêlez-les ensemble, et rebroyez-les de même à l'eau.

3°. Détrempez ces couleurs ainsi broyées, avec de la colle très-chaude et très-forte, plus forte que la colle du blanc de dorure; mêlez-y un tiers de blanc de Bougival, aussi infusé à la colle.

4°. Donnez deux ou trois couches de cette teinte dure en tapant, et une troisième en adoucissant.

5°. Dégorgez l'ouvrage avec des fers; réparez-

le, et adoucissez toutes les parties, de même qu'on adoucit le blanc de dorure.

6°. Couchez l'assiette sur les endroits que vous voulez brunir, de même qu'à l'or bruni.

7°. L'assiette couchée, appliquez l'or aux endroits que vous avez destinés à brunir; laissez-le sécher; passez ensuite un pinceau légèrement dessus, pour ôter la poussière, et brunissez.

8°. L'ouvrage bruni, il faut, sur les parties qu'on veut matter, donner trois ou quatre couches de vernis à la gomme laque; quand elles sont sèches, polissez-les avec un peu de prêle, prenant garde de gâter les parties brunies.

9°. Couchez bien exactement l'or-couleur, le mordant ou la mixtion; pénétrez dans les fonds, en bordant bien juste les endroits brunis.

10°. Lorsqu'il est sec, il faut, ainsi qu'à l'or mat, appliquer l'or.

11°. Quand l'or est à son tour bien sec, posez un vernis à l'or à l'esprit-de-vin, qu'on chauffe à mesure qu'on l'applique avec un *réchaud de doreur;* ensuite donnez deux ou trois couches de vernis gras.

Il faut observer, avant de vernir, que s'il y avait quelques parties qui n'eussent pas voulu prendre l'or, comme le fond est brun, il faudrait poser de l'or en coquille, avec un petit pinceau, pour passer dans les petits fonds.

SECTION V.

De l'Argenture.

On argente les ouvrages de sculpture de même qu'on les dore; les apprêts sont les mêmes que ceux de l'or bruni. Quand l'ouvrage est apprêté, adouci, réparé : 1°. Donnez une couche de beau blanc de plomb, broyé fin à l'eau, et détrempé à la colle; ce qui se fait comme lorsqu'on jaunit. *Opération* 8.

2°. Broyez ensuite du blanc de plomb très-fin à l'eau, et détrempez-le avec de la colle plus faible; donnez-en deux couches sur les parties que vous voulez brunir; ce qui servira d'assiette.

3°. Argentez l'ouvrage avec de l'argent en feuilles.

4°. Brunissez les parties.

5°. Quand elles sont sèches, prenez de la colle, dans laquelle vous mettrez de l'*argent moulu*, et vous en passerez sur tous les endroits que vous voulez qui soient mats, et dans les refends où l'argent en feuille n'aura pas pu entrer.

6°. L'ouvrage fini, si vous voulez en faire sur-le-champ un ouvrage doré, donnez une légère couche de colle à matter, dans laquelle vous détremperez un peu de vermeil; ensuite, quand elle sera sèche, passez dessus un beau vernis à l'or. L'argenture est susceptible de mauvais air; si on veut conserver sa couleur d'argent, il faut

y passer un vernis à l'esprit-de-vin, très-léger et très-blanc.

SECTION VI.

Fonds sablés.

Il arrive quelquefois qu'on demande des fonds sablés dans les parties dorées d'or bruni ou d'argent bruni. Ces sables se font en passant sur l'endroit que l'on destine à les recevoir, une couche de blanc fort clair, fort léger, à bonne colle; ensuite on sème du sable fin, passé au tamis, de la grosseur dont on veut que le fond soit sablé; on retourne le sujet qui rejette le sable qu'il ne peut pas retenir. Quand il est sec, on y passe une couche de blanc fort clair à bonne colle, et le fond sablé se trouve prêt. Cela se fait sur le blanc d'apprêt, avant que de jaunir l'ouvrage.

APPENDICE.

Emploi de l'Encre d'or.

Prenez des feuilles d'or; ajoutez-y assez de miel blanc pour en faire, sur une pierre à broyer, une pâte ni trop épaisse, ni trop humide; broyez cette pâte avec la molette, de même qu'on broie les couleurs, jusqu'à ce que l'or soit réduit dans la plus grande division possible. Rassemblez alors cette pâte avec le couteau de peintre; versez par inclinaison; quand l'eau est reposée, l'or tombe

au fond du vase par son propre poids. Votre miel étant entièrement séparé, faites sécher la poudre qui restera au fond, et qui sera très-brillante : quand vous voudrez vous en servir pour écrire ou pour encadrer des dessins, vous la délaierez dans une dissolution de gomme arabique, et votre encre sera faite ; vous polirez ensuite avec la dent de loup.

CHAPITRE III.

De la Dorure à l'huile ou à l'or mat.

La dorure en *détrempe* est ainsi appelée, parce que toutes les opérations s'en font avec de l'eau et de la colle ; celle à l'*huile* a reçu ce nom, parce que l'huile est, ainsi que dans la peinture vernie-polie, le liquide essentiel qui sert, tant aux impressions, teintes dures, qu'à l'application de l'or. Nous allons traiter de ces deux parties ; savoir, de la dorure à l'huile simple, et de la dorure à l'huile vernie-polie. Quoique les premiers procédés de ces deux genres de dorure soient les mêmes que ceux de la peinture à l'huile, nous les redonnerons en entier.

Nous enseignerons dans deux articles séparés, la manière de faire les fonds aventurinés, les fonds d'or et d'argent glacés, et de bronzer les fers, ferrures et cartels.

SECTION PREMIÈRE.

Manière de dorer à l'huile simple les Balcons, Rampes, parties de Plâtres, Marbres, etc.

1°. Donnez une couche d'*impression* comme à la peinture à l'huile, c'est-à-dire, une couche de blanc de céruse broyé à l'huile de lin dans laquelle vous aurez mis de la litharge, et détrempé à l'huile de lin, dans laquelle vous aurez mis un peu d'huile grasse et très-peu d'essence.

2°. Calcinez de la céruse, broyez-la très-fin à l'huile grasse, et la détrempez avec de l'essence ; ce qui ne se fait qu'à fur et mesure qu'on s'en sert, parce qu'elle est sujette à épaissir. Donnez trois ou quatre couches de cette *teinte dure*, uniment et sèchement dans les ornemens et les parties que vous voulez bien dorer. Il faut bien atteindre les fonds, bien retirer et étendre la couleur le plus également et le plus mince que faire se pourra.

3°. Prenez de l'*or couleur* passé par un linge fin, et avec une brosse très-douce, qui ait servi à travailler aux couches à l'huile, couchez cet or-couleur uniment et à sec; atteignez les fonds de sculpture et ornemens avec des petites brosses, ayant soin d'en retirer les poils, s'il s'en était échappé.

4°. L'or-couleur suffisamment sec pour happer l'or, étendez-le sur le coussin; dorez votre partie à fond avec la palette, appuyant légèrement

avec du coton, et ramendant les petits endroits dans les fonds avec de l'or que vous couperez par morceaux, appuyant avec un pinceau de putois.

5°. Si vous dorez des dehors, comme balcons, il ne faut point les vernir; car la dorure à l'huile se soutient mieux lorsqu'elle ne l'est pas : au lieu que lorsqu'elle est vernie, et qu'il vient un coup de soleil à la suite d'une grande pluie, la dorure se trouve gravée comme avec de l'eau-forte. Si les sujets sont pour des dedans, comme rampes d'escaliers, il faut mettre une couche de vernis à l'or, à l'esprit-de-vin, en promenant un réchaud de doreur, et ensuite y poser un vernis gras.

6°. Comme la beauté de la dorure à l'huile dépend principalement de la manière de la vernir, nous allons indiquer comment on s'y prend.

Pendant que vous vernissez, que l'atelier soit très-chaud; étendez la couche de vernis posément et uniment. A mesure que vous vernissez, ayez soin qu'un autre ouvrier vous suive par-derrière, et chauffe l'ouvrage avec un réchaud de doreur, en le promenant plusieurs fois devant la couche, sans s'arrêter au même endroit, de crainte de faire bouillonner le vernis. Cette chaleur fait revenir l'or, en rendant au vernis toute sa transparence avant d'être sec; sans quoi il deviendrait blanc et louche.

Quand on veut dorer un marbre, comme ordinairement il est poli, il n'est pas nécessaire d'y mettre des couches d'impression; seulement, s'il est sale, il faut : 1°. le lessiver avec de l'eau seconde; 2°. y mettre une légère couche de vernis gras à polir; 3°. donner une couche de mixtion; 4°. dorer.

SECTION II.

Manière de dorer à l'huile vernie-polie les Equipages, Meubles, etc.

1°. Broyez très-fin du blanc de céruse, moitié ocre jaune et un peu de litharge, chacun séparément; détrempez le tout avec de l'huile grasse coupée d'essence de térébenthine, et étendez cette couche d'*impression* uniment et sèchement.

2°. La couche sèche, prenez de la teinte dure: nous avons dit ci-dessus que la *teinte dure* se compose avec du blanc de céruse pas trop calciné, broyé à l'huile grasse, et détrempé à l'essence. Donnez-en plusieurs couches à un jour de distance, les laissant sécher dans un endroit chaud, ou au soleil; donnez-en jusqu'à dix ou douze couches, autant que l'ouvrage l'exigera: les fonds unis en demandent davantage. Il faut qu'ils soient bien garnis, pour masquer les pores du bois.

3°. Les couches données et l'ouvrage sec, *adoucissez* d'abord avec une pierre-ponce et de l'eau, ensuite avec une serge et de la ponce passée et tamisée au tamis de soie; quand la teinte dure est adoucie, elle doit être sans rayure, et unie comme une glace.

4°. Avec une brosse de poil de blaireau, donnez légèrement, et toujours à une chaleur douce, dans un endroit exposé au soleil, quatre à cinq couches d'un beau vernis à la laque, ci-dessus indiqué *page* 174. Si ce sont de grands fonds de

panneaux unis que vous avez à dorer en plein, donnez-en jusqu'à dix couches.

5°. Lorsqu'elles sont sèches, polissez avec de la prêle dans les fonds de panneaux et dans les sculptures; ensuite avec de la potée et du tripoli qu'il faut détremper dans l'eau, dont vous imbiberez une serge, polissez votre vernis, qu'il devienne comme une glace.

6°. L'ouvrage poli, portez-le dans en endroit chaud : prenez garde à la poussière. Donnez une couche de *mixtion* avec une brosse très-propre et très-douce, qui ne jette ni poil ni ordure. Cette couche doit être donnée très-légèrement et très-uniment, sans épaisseur, en adoucissant : le moins qu'on en peut mettre, est le mieux.

7°. Laissez sécher la mixtion jusqu'à ce qu'elle soit bonne à dorer, et qu'elle commence à happer; ce qu'on reconnaît en posant le dos de la main sur un petit coin du panneau. Pour dorer les grandes parties, en ouvrant un livret d'or, appuyez le bord de la feuille, et l'ouvrez à mesure que la feuille s'étend entière sans aucun pli : cela s'appelle *poser au livret*. Posez les feuilles à côté les unes des autres; le moins qu'il sera possible de mettre de pièces, sera le meilleur. Pour ce qui est des fonds et des sculptures, il faut les dorer, comme on l'a dit, en appuyant l'or avec du coton.

8°. Epoussetez l'or avec un pinceau très-doux, et laissez-le sécher plusieurs jours.

6°. La partie dorée et époussetée avec une brosse de blaireau carrée de la largeur de trois doigts, vernissez l'ouvrage avec un vernis à l'or, à l'esprit-de-vin, que nous indiquerons dans l'Art du

Vernisseur : posez-le au réchaud, comme nous venons de le dire *page* 196.

10°. L'ouvrage sec, donnez plusieurs couches d'un vernis gras blanc au copal ou au karabé, ou d'un vernis gras à l'or, que nous indiquerons, laissant entre chaque couche une distance de deux jours. Mieux vaut les présenter au soleil, et les y laisser exposées; sa chaleur semble éclairer l'ouvrage, et le durcir davantage. Les grands fonds de panneaux demandent plus de vernis que les sculptures : à l'égard des meubles, on n'en donne que deux ou trois couches.

11°. Polissez les panneaux avec une serge ou un morceau de drap imbibé de tripoli et d'eau, et lustrez-les avec la paume de la main, que vous aurez oint d'un peu d'huile d'olive, comme on le dira ci-après, ayant soin de n'en point user dans un endroit plus que dans l'autre, de crainte d'atteindre l'or. Si ce sont des trains de voitures ou des meubles, qui ne se polissent guère, l'on y donne plus de couches de vernis à l'or, à l'esprit-de-vin, et deux ou trois couches de vernis gras.

ARTICLE PREMIER.

Manière de faire des fonds aventurinés, et les fonds d'or ou d'argent glacés.

L'AVENTURINE est une pierre rougeâtre ou jaunâtre, belle et agréable à la vue, toute parsemée de paillettes qui semblent de l'or : il y en a de deux espèces, une naturelle et l'autre artifi-

cielle : la naturelle se trouve en plusieurs lieux ; on en met dans la poudre qu'on jette sur le papier : elle est talqueuse. L'artificielle est une vitrification ou mélange de paillettes de cuivre, qu'on fait dans du verre pendant qu'il est en fusion sur le feu. Son nom vient de ce que, de la limaille de cuivre étant tombée accidentellement dans du verre fondu, elle a été ainsi trouvée par hasard.

C'est pour imiter cette pierre aventurine que les peintres se servent de clinquant haché, ou de la grosse bronze d'Allemagne. Cette sorte de peinture était autrefois fort en vogue ; on en embellissait les bijoux, les meubles, les équipages. On ne s'en sert plus aujourd'hui ; mais comme la mode pourrait fort bien en revenir, nous allons indiquer la façon de la faire.

Il faut, pour recevoir l'aventurine, que les fonds d'ouvrages soient préparés par des encollages et des blancs d'apprêts, si on veut l'appliquer en détrempe, ou par des couches d'impression et des teintes dures, si c'est pour des équipages, et les adoucir ; ainsi nous renvoyons pour ces premières opérations, à celles indiquées pour la dorure en détrempe, *page* 177, et à celles de la peinture en huile vernie-polie, jusques et compris la quatrième opération, qui est l'application de la teinte de la couleur, *page* 197. Supposons qu'on veuille peindre une aventurine verte : 1°. Donnez une couche de vert, qui se fait avec du blanc de céruse broyé à l'huile, du vert-de-gris calciné, broyé à l'essence, qu'on fera plus ou moins foncé suivant le mélange, et détrempé avec un quart d'huile grasse et le reste d'essence ; donnez deux couches sur l'ouvrage préparé.

2°. Quand cette couche est toute fraîche, saupoudrez partout également avec un tamis de l'aventurine argentée.

3°. Laissez reposer une demi-heure tout votre ouvrage, en l'étendant à plat, pour donner le temps à la couleur de mordre et de happer l'aventurine; puis retournez le sujet pour faire tomber celle qui n'a pas voulu s'y attacher.

4°. Laissez sécher l'ouvrage deux ou trois jours, en sorte qu'en passant la main sur l'aventurine, elle ne s'en aille pas : posez ensuite une feuille de papier sur l'ouvrage, appuyez la feuille avec la main, ou quelque autre chose de très-lisse, pour imprimer l'aventurine qui pourrait relever.

5°. Broyez fin, à l'huile, du vert-de-gris cristallisé; prenez garde qu'il n'y ait aucuns grains; détrempez-le d'une consistance très-claire, avec moitié huile grasse et moitié essence de térébenthine.

6°. Passez avec une brosse, blaireau, ou pinceau très-doux, de ce vert-de-gris, légèrement et uniment, de façon qu'il n'y ait pas d'endroits plus chargés de ce vert que d'autres, ce qui ferait des ombres. Cette opération sert à glacer l'ouvrage, en sorte qu'il faut que l'aventurine y soit brillante et ne soit pas masquée par cette couleur que vous mettez.

7°. Prenez du vernis à l'esprit-de-vin, pour découpures, que nous indiquerons; donnez-en une couche à l'ouvrage, ayant soin de le présenter un peu au feu, s'il faisait froid. Si c'est sur des voitures, on emploie du vernis gras blanc, au copal.

8°. La couche de vernis sèche, passez la main dessus; tâtez s'il ne passe pas quelque petite

pointe de votre aventurine : si l'on en sent, il faut les appuyer légèrement avec l'ongle dans le vernis.

9°. Continuez de donner plusieurs couches de vernis; pour pouvoir polir l'ouvrage, il en faut au moins douze. Quand les couches sont sèches, polissez ainsi qu'on le dira au dernier chapitre de l'Art du Verniseur.

Telle est la manière la plus ordinaire de faire l'aventurine; mais on en fait de différentes couleurs. Pour cet effet, on change seulement la teinte de la couleur et le glacis qui sont indiqués aux numéros 1 et 5. Si l'on veut une *aventurine rouge*, au lieu de la teinte du numéro 1, composez votre rouge de blanc de céruse, de carmin et de belle laque fine plus ou moins foncée, broyée et détrempée de même; et pour le numéro 5, broyez très-fin de la laque, dans laquelle vous mettrez un peu de carmin : étant bien broyés, vous les détremperez comme dessus.

Pour l'*aventurine bleue*, broyez et détrempez au numéro 1 du blanc de céruse, et du bleu de Prusse de Berlin, très-fin, et au numéro 5; servez-vous du bleu de Prusse tout pur, pour glacer.

Dans l'*aventurine dorée*, prenez du beau stil de grain, et du blanc de céruse, et glacez avec une couche de vernis à l'or, à l'esprit-de-vin, que vous aurez soin de présenter au feu pour faire revenir l'or. Cette façon d'aventurine d'or est très-belle; mais je conseille à ceux qui voudront en faire en or, de prendre de l'aventurine dorée, qui n'est pas sujette à s'éteindre, puisqu'elle porte elle-même sa couleur.

Toutes ces aventurines ne sont que pour des fonds unis qu'on veut mettre d'une seule couleur

d'aventurine en plein ; mais l'on en fait de sablés, ce qui se fait en saupoudrant l'aventurine légèrement, de façon que le fond de la couleur paraisse.

ARTICLE II.

Manière de faire des Fonds d'or ou d'argent glacés sur les panneaux d'Equipages.

Quand on veut peindre quelques riches morceaux de sculpture, quelque élégant équipage en or ou argent glacé, les préparations sont les mêmes que celles qu'on emploie lorsqu'on veut dorer à l'or mat à l'huile, ainsi qu'on l'a expliqué ci-dessus, *page* 194. Quand l'or ou l'argent est posé sur la mixtion, et qu'il est sec, on colore le morceau de sculpture dans la couleur qui lui convient, avec les matières qui portent leurs glacis, comme laque pour les *roses*, bleu de Prusse de Berlin pour les *bleus*, stil de grain, bleu de Prusse et vert-de-gris calciné pour les *verts*, stil de grain d'Angleterre et terre de Cologne pour les refends et les ombres ; toutes ces couleurs n'ayant aucun corps, glacent l'or ou l'argent, qui paraissent transparens au travers de la liqueur qui en est imprégnée ; elles se broient à l'huile de noix, et s'emploient avec de très-belle huile de lin grasse, et de l'essence de térébenthine. Il est de l'art du peintre de bien ménager et distribuer les couleurs, pour faire valoir sa sculpture, et que l'or ou l'argent ne soient que glacés ; ensuite on met par-dessus un beau vernis à l'esprit-de-vin.

Ces ouvrages sont fort usités ; on les emploie à des armoires où il entre or et argent, aux décorations de théâtre, sur beaucoup de fers-blancs étamés, et enfin sur les équipages.

Quand on ne veut pas faire la dépense d'un fond d'or ou d'argent, on peut faire des panneaux en beaux verts, en préparant les fonds en beaux blancs de plomb broyés et détrempés à l'huile d'œillet ; ensuite on glace avec du vert-de-gris cristallisé, broyé très-fin à l'essence, et détrempé au vernis au copal, sur lequel on donne huit à dix couches du même vernis, qu'on polit.

ARTICLE III.

Manière de bronzer les Fers, Ferrures et Cartels, etc.

Le cuivre jaune ou laiton qui donne la bronze, est un mélange de cuivre ou de pierre calaminaire, qu'on a mis ensemble en fusion ; il a été trouvé par des alchimistes, qui, cherchant à convertir le cuivre en or, lui donnèrent une couleur jaune. Ce qu'on appelle *clinquant* ou *auripeau*, est de ce cuivre jaune battu jusqu'à ce qu'il ait été réduit en feuilles minces comme du papier ; il sert aux passementiers. L'*or d'Allemagne* est de l'auripeau rebattu, jusqu'à ce qu'il soit aussi mince que l'or en feuilles : on le garde aussi dans des livrets de papier rougeâtre : *la bronze* est ce même or d'Allemagne broyé ; on en met dans de petites coquilles, qu'alors on appelle *or en coquille*. La bronze ordi-

naire, appelée chez les ouvriers *métal*, est un alliage de cuivre avec du laiton ou de l'étain ; on en fait de diverses forces, qui ne diffèrent que par la quantité d'étain qui a été fondu avec le cuivre ; la meilleure est celle qui résonne le mieux quand on frappe dessus : elle sert à faire des mortiers, des cloches, etc.

Bronzer, c'est appliquer la bronze sur la figure et autres ornemens, ou sur des serrures. On ne bronze ordinairement les dernières que lorsque les appartemens sont peints et vernis. 1°. Il faut les chauffer d'un degré de chaleur qu'on ne puisse y appliquer la main. 2°. On détrempe dans une petite dose de vernis à la laque, fait avec une pinte d'esprit-de-vin, et trois onces de gomme laque plate, qu'on fait fondre à petit feu (indiqué *page* 174) de la bronze d'Allemagne, qu'on étend également sur le fer chaud. Si le fer qu'on veut bronzer est poli, il faut auparavant le bien chauffer, et l'humecter avec un linge imbibé de vinaigre, pour en manger le poli, et que la bronze puisse s'incorporer dans le fer.

On bronze ainsi au vernis les tringles, les garde-feux ; mais cette façon est inférieure à la suivante.

On *bronze* autrement, en mettant un mordant (1) avec une brosse ou un pinceau sur le sujet ; quand il est à moitié sec, qu'il est prêt à happer la bronze, on la saupoudre avec un blaireau : on bronze ainsi les serrures, les espagnolettes, et toutes les ferrures qui ne doivent pas être exposées au feu ; on frotte la pièce avec une brosse neuve, afin de faire tom-

(1) Voyez-en la recette, *page* 173.

ber le superflu de la bronze qui n'a point été arrêté par le mordant, en tenant dessous un papier pour qu'elle ne soit pas perdue; il n'est pas nécessaire de passer aucun vernis par-dessus.

La bronze ne se maintient guère dans son éclat que dix ans; l'humidité lui est nuisible, en la faisant pousser au vert. Quand on veut la rafraîchir, il faut commencer par bien épousseter les bordures, ensuite mettre deux couches du vernis ci-dessus indiqué, et coucher par petite partie du mordant, bronzant à mesure que le mordant se sèche. Bronzez de bas en haut, c'est-à-dire, toujours en remontant.

Quand on a des figures ou autres ornemens qu'on désire mettre, soit en bronze antique, soit en bronze rouge ou bronze jaune, il faut disposer les fonds de la couleur de la bronze, qui en devient plus belle.

On prépare ces fonds avec une couleur broyée à l'huile grasse, et employée à l'essence; lorsque le fond est sec, il faut coucher le mordant, et bronzer par-dessus.

Pour bronzer un buste ou une figure de plâtre, faites fondre deux feuilles de colle de Flandre dans une pinte d'eau; donnez-en trois couches pour abreuver les plâtres; ensuite donnez deux couches de vernis à la gomme laque; couchez le mordant, et bronzez.

CHAPITRE IV.

Manière de nétoyer les vieilles Dorures, et de leur rendre leur premier lustre.

La brillante couleur jaune et foncée de l'or est un des premiers caractères distinctifs de ce métal; sa couleur et sa beauté sont de grande durée, n'étant point sujettes à être maltraitées, ni par l'air ni par l'humidité, ni par aucune des exhalaisons répandues dans l'atmosphère, comme il est aisé d'en juger par les dorures de quelques édifices publics, qui ont résisté aux injures du temps, aux vapeurs des grandes villes, pendant plus d'un siècle et demi. C'est dans cette propriété que consiste la plus grande partie de l'excellence de ce métal, n'y ayant point dans tous les métaux malléables qui servent à l'embellissement ou à quelques usages mécaniques, aucun qui soit si peu susceptible de se décolorer ou de se ternir, ni qui soit moins capable de communiquer quelques saletés aux matières auxquelles il touche.

Comme les instrumens ou les ornemens d'or ne peuvent par conséquent être salis que par l'adhésion de substances étrangères, on peut leur faire reprendre leur première beauté, sans injurier le métal, quelque finement travaillé qu'il soit, ou sans rayer sa surface, telle polie et délicate qu'elle puisse être, par le moyen de cer-

tains liquides capables de dissoudre la saleté qui s'y adhère; par exemple, au moyen d'une dissolution de savon, d'une solution de sels alcalis fixes, d'une lessive alcaline, d'esprits alcalis volatils, et d'esprit-de-vin rectifié.

Quant aux lessives alcalines, il faut savoir bien supérieurement les ménager pour nétoyer une dorure, n'y ayant rien de si mordicant; la dorure ne présentant pas une certaine résistance, se laisse enlever tout de suite.

Il y en a qui emploient des poudres pour nétoyer la dorure; mais nous ne les conseillerons jamais, parce que, quelque fines qu'elles soient, et avec telle précaution qu'on les emploie, elles raient toujours l'or, et même l'enlèvent quelquefois, lorsqu'il n'est que superficiel et d'une extrême ténuité.

L'or n'étant point sujet à se décolorer, il ne s'agit donc, lorsqu'on veut le faire reparaître sur un cadre, une bordure, un équipage, que de nétoyer les parties sales et malpropres qui le ternissent, et de lui rendre son premier lustre. Il n'y a point, et il ne peut y avoir de secret pour cette opération. Ainsi toutes les recettes qu'on a données, si elles étaient bonnes, n'ont dû avoir pour objet que de bien le nétoyer; et toutes les fois qu'on avancera avoir un secret pour rendre à l'or son premier éclat, on en imposera, parce qu'on ne peut pas lui rendre ce qu'il ne perd jamais; on ne peut qu'enlever ce qui l'empêche de paraître. Que dira-t-on de ceux qui sont assez hardis d'avancer qu'ils font reparaître l'or, même dans les endroits d'où il est enlevé? J'ai cependant lu quelque part des recettes pour l'y faire

revenir ; mais la meilleure, et sûrement la plus certaine, est, lorsqu'on nétoie quelques dorures, et qu'on voit quelques parties absolument dédorées, d'y remettre de l'or, en suivant à cet égard les procédés que nous avons indiqués pour l'application.

1°. Faites fondre une once de potasse dans une pinte d'eau, et avec un blaireau fort doux lavez légèrement la dorure, en épongeant et frottant très-doucement.

2°. Trempez une éponge dans de l'eau de rivière ; épongez à grande eau, et promptement, la dorure. Cette opération sert à enlever la lessive alcaline, qui corroderait l'or, si on l'y laissait trop long-temps.

3°. Versez un peu d'eau claire, et la laissez un peu égoutter.

4°. Quand l'ouvrage est sec, essuyez-le avec des linges chauds, en présentant la dorure au feu, ou à la chaleur d'une étuve, pour lui faire reprendre son ton de vivacité.

5°. Si les fonds sont altérés, passez-y une couche de vermeil, comme nous l'avons dit *page* 185.

On lessive de même l'or à l'huile, et on le revernit avec un vernis à l'esprit-de-vin, à l'or, sur lequel on couche du vernis gras.

On dit qu'on peut retirer l'or de dessus le bois : je ne sais si le procédé est facile, s'il est bien fructueux. Quel qu'il soit, voici comme M. *de Montamy*, qui a développé cette découverte, la propose dans les *Mémoires des Savans étrangers*. Faites subir une simple ébullition au bois

doré; le métal s'en détache avec la colle qui l'assujétissait : on évapore l'eau, il reste une matière qu'on pulvérise, et qu'on jette aussitôt dans le feu pour brûler la portion de la colle : puis l'on procède par la voie de l'amalgame, avec le mercure, en la manière usitée; et l'or se retrouve.

L'ART DU VERNISSEUR.

TROISIÈME PARTIE.

INTRODUCTION.

La Chine et le Japon produisent des arbres qui donnent une résine lorsqu'on les entr'ouvre par incision. Cette résine, appliquée avec de certaines préparations sur les bois ou sur les métaux, les conserve et les rend brillans.

La jalousie de ces peuples, pour quelques-unes de leurs richesses intérieures, nous empêche de faire de cette résine un objet de commerce. Il a suffi à l'activité européenne d'en connaître l'usage et l'effet, pour chercher à tromper leur avarice, et à se passer de leurs productions.

Quelques procédés connus et dévoilés par de savans missionnaires qui ont été en Chine et au Japon, ont éclairé l'industrie. A force de combiner des mélanges, on est parvenu à ne leur rien envier : mais dans l'art de faire le vernis, comme dans tous les arts, on a beaucoup tâté avant de trouver les résultats que l'on désirait.

On va présenter, dans cet ouvrage, les principes du vernisseur, en partant du point actuellement connu. Il serait peut-être utile de faire voir comment on est parvenu à ce point; mais

comme il faut que l'instruction soit simple, on abandonnera tout l'historique de la découverte du vernis, de la manière dont les Chinois et les Japonais font les incisions aux arbres qui en portent la liqueur essentielle, et de la façon de le préparer. On ne se livrera même à aucune description détaillée des expériences faites en Europe pour imiter ce vernis (1). Le tableau des erreurs peut intéresser le spéculateur, pour lui faire voir comment l'esprit humain s'étend et se replie sur lui-même, lorsqu'il cherche à découvrir; mais il faut épargner aux artistes le récit de ces efforts : c'est par des notions sûres et des faits certains qu'il faut les instruire.

La pratique du vernis est, en général, ignorée, et paraît être renfermée dans quelques ateliers. Les savans n'en ont que des idées peu approfondies. Quelques chimistes s'en occupent, et en abandonnent la fabrication aux artistes, qui, n'étant point éclairés, font chacun à leur guise du vernis qu'ils croient parfait, et vendent comme tel. L'*Encyclopédie* (2), cet immense ouvrage, fait pour immortaliser notre siècle, en dévelop-

(1) Ceux qui sont curieux de connaître ces détails, peuvent lire les ouvrages qui en ont traité, tels que l'Atlas du P. Martini, publié en 1655 à Amsterdam; le *China illustrata* du P. Kircher, en 1667; les Observations curieuses sur l'Asie; la Description de la Chine de du Halde; le Mémoire sur le Vernis de la Chine, par le P. d'Incarville, tome III des Mémoires des Savans étrangers, que nous transcrirons à la suite de ce traité.

(2) Je parle ici de l'ancienne édition *in-folio*; car la nouvelle, par ordre de matières, ayant copié mon ouvrage en entier, on conçoit que ce n'est pas elle que j'attaque.

pant à la postérité l'état de nos connaissances et de nos découvertes, par l'abrégé très-succinct qu'il donne, par les erreurs qu'il présente, pourrait lui faire soupçonner qu'à peine avons-nous des notions sur cette matière. L'Académie des Sciences, qui a entrepris la description de tous les arts et métiers, et qui a déjà si bien commencé à remplir ses engagemens, n'a point encore réuni de matériaux sur cet article (1). Le *Parfait Vernisseur* devait tout approfondir; il n'a pas même effleuré le sujet. Le *Dictionnaire des Arts*, par le sieur *Jaubert*, de l'Académie de Bordeaux, qui a paru en 1773, en cinq volumes *in*-8°., chez *Didot*, n'a présenté que des erreurs, puisqu'il n'a d'autre mérite que d'avoir copié ce livre. Peut-être moi-même n'ai-je pas tout dit; mais, au moins, j'instruirai l'amateur de tout ce que m'a appris une expérience de trente années : c'est d'elle que je tiens mes principes; et, comme le porte l'épigraphe de mon livre : *Artem experientia fecit.*

Toute la science du vernisseur consiste à faire et à employer le vernis. Ce traité aura deux divisions : la première traitera de la composition du vernis, et la seconde, de son emploi. L'une, qui contiendra six chapitres, considérera le vernis en général et ses propriétés; les liquides qui en font la base; les substances qui entrent dans sa composition; la manière de préparer et mélanger les uns et les autres; la composition de différentes sortes de vernis, et leur usage : elle sera terminée

(1) Voyez la Préface de la seconde édition de cet ouvrage.

par un corps d'observations faites sur le succin et le copal, et par différentes questions proposées aux chimistes de l'Europe sur ces deux substances, dont la solution tendrait à la perfection des vernis.

L'autre division aura deux chapitres : le premier traitera de l'emploi du vernis : après avoir expliqué quelles sont les préparations nécessaires à son application, nous donnerons les procédés de l'emploi du vernis, sur toutes sortes de sujets nus, et notamment sur les fonds noirs, imitant les laques de la Chine, et sur les peintures et dorures.

Le second chapitre montrera la manière de polir, lustrer, rafraîchir, et de détruire les couleurs et les vernis.

L'ART
DE FAIRE LE VERNIS.

CHAPITRE PREMIER.

Du Vernis en général, et de ses propriétés.

SANS remonter à l'origine du mot *vernis*, dont différens auteurs nous ont donné l'étymologie, il suffit de remarquer qu'il présente à l'esprit la même idée que celle des mots *éclat*, *lustre*, auxquels se joint celle de *durée* : ainsi on dit, par métaphore, donner du vernis à un discours, à une pensée. C'est leur donner une forme brillante, durable et solide.

Le résultat de nos idées sur le mot *vernis*, est qu'il doit réunir l'éclat et la solidité : ce sont précisément les deux qualités primitives qu'il faut que le vernis, pris comme produit de l'art, nous présente pour être parfait. On conçoit que la durée dérive de la solidité, et y est implicitement comprise.

Tous les liquides, en général, donnent un vernis; c'est-à-dire que, répandus sur un métal ou sur du bois, ils font paraître quelque chose de luisant. Ainsi l'eau pure, versée sur une table, fait ressortir et briller l'endroit qu'elle occupe; mais l'eau venant à sécher, son éclat n'est que momentané : conséquemment l'eau n'est pas un vernis.

Une colle, forte, épaisse, qui joint fortement deux morceaux, offre sans doute toute la solidité désirable; mais, n'ayant point d'éclat, elle ne peut jamais être réputée vernis.

Le vernis doit être clair, limpide, fluide avant son emploi, et devenir solide lorsqu'il est employé. Mal-à-propos, le *Dictionnaire de Trévoux* le définit-il une liqueur épaisse et luisante.

De ces deux qualités primitives et essentielles dérivent nombre d'autres qui établissent ses propriétés. Il doit être brillant, réfléchir et réfracter les rayons de la lumière comme un morceau de cristal; il est comme fluide ce que le verre est comme solide, c'est-à-dire il doit faire ressortir les objets, rappeler le ton des couleurs, les conserver; et le temps ne doit ni le pâlir, ni l'obscurcir.

Il faut qu'il soit de nature siccative; que, devenu sec, il reste dur et inaltérable; qu'il ne souffre ni de l'humidité, ni de la chaleur; qu'il ne puisse être entamé par aucun dissolvant; qu'il soit tellement inhérent au bois, au métal, à la pierre, qu'on ne puisse l'écailler, à moins que ce soit à force d'instrumens de fer, ou par l'action du feu : conséquemment l'ongle ne doit point y mordre; il ne doit ni gercer, ni se friser, ni être farineux.

Cette description, qui établit en même temps et les qualités et les propriétés du vernis proprement dit, ne convient certainement pas à tous les composés auxquels on a donné ce nom. L'extension du mot, et l'abus qu'on en fait pour l'appliquer à différentes matières, ne nous engageront point à traiter de toutes ces compositions.

Bornés dans notre plan, nous ne traiterons du vernis qu'autant qu'il sert de dernier enduit, qu'il ne souffre aucun mélange, ni qu'on répande après coup sur lui aucun autre liquide, ni matière quelconque, et enfin comme n'étant destiné qu'à donner l'éclat et la solidité au sujet qu'il couvre. Ainsi nous éviterons de parler des vernis des graveurs, qui sont des matières qu'on dispose sur les métaux, pour recevoir l'impression de l'eau-forte et le mordant de la pointe; du vernis d'imprimeur, etc.

Quelle découverte plus agréable, plus utile que le vernis! L'écriture et l'imprimerie nous transmettent les idées des hommes; par elles la voix du génie retentira jusqu'à la postérité la plus reculée; par elles nous recueillons les travaux du poëte, de l'orateur ...... Mais le génie n'a-t-il donc pas d'autres organes? La toile respire, les couleurs s'animent, un chef-d'œuvre est formé par un industrieux pinceau : hâtons-nous de le dérober à la faux des siècles, et de le transmettre aux âges les plus éloignés. Nos neveux s'empresseront de recueillir de nos mains cet intéressant tableau d'histoire, ce portrait chéri du meilleur des princes, que le vernis leur aura conservé.... La fragile texture des bois se détruit par l'usage; ses pores entr'ouverts reçoivent et communiquent de toutes parts les malignes impressions d'un air destructeur; la peinture même qui les décore, semble animer le ver rongeur dans sa dévastation, en lui servant d'appât : le vernis resserre ses pores, prolonge son existence, repousse et chasse les redoutables influences d'un air corrompu; l'insecte est écarté; celui qui s'y trouve surpris, y périt sans ressource...

La nature, dans les matières qui font le vernis (1), conserve les insectes, les mouches : que dis-je? l'industrie l'a déjà rendu le dépositaire fidèle des générations (2); encore un pas, et l'homme pourra lui-même, au-delà du trépas, conserver ses fragiles dépouilles : nous n'aurons point à regretter d'ignorer l'art heureux des embaumemens des anciens; encore un pas, et le vernis réunira la ductilité du métal, la transparence des cristaux, la solidité des fossiles, et une fois devenu fixe et solide, nous présentera les avantages multipliés de tous les minéraux réunis (3).

---

(1) On trouve souvent, dans des morceaux de karabé et de copal, des mouches, des araignées, des fourmis, des insectes parfaitement conservés. Les mémoires de l'Académie des Sciences, tome II, *page* 88, font mention d'un morceau d'ambre dans lequel il y avait une grosse mouche enfermée. On ignore comment la nature les enveloppe dans cette matière extrêmement dure et transparente, mais elle le fait; et l'art, qui connaît le possible, n'est quelquefois pas loin du fait. Ce phénomène admirable paraît avoir été connu du temps de Martial; l'on s'étonnait alors d'y voir renfermés des insectes, sans qu'on pût expliquer comment cela s'était fait.

Dum phaetonteâ formica vagatur in umbrâ,
Implicuit tenuem succina gutta feram;
Sic modò quæ fuerat vitâ, contempta, manente,
Funeribus facta est nunc pretiosa suis.

(2) M. de Réaumur a trouvé le moyen de conserver des œufs en les enduisant de vernis, et prétend qu'après un laps considérable de temps on peut les faire couver comme s'ils venaient d'être pondus.

(3) « Si l'on pouvait dissoudre l'ambre sans diminuer sa » transparence, ou en former une masse considérable, en » unissant, par le moyen de la fusion, plusieurs morceaux

L'art de *faire le vernis* consiste à dissoudre une ou plusieurs résines dans un fluide, ou à incorporer un fluide dans des résines fondues à feu nu, de manière qu'elles ne puissent pas reprendre leur consistance. Il faut que le fluide qui a servi, ou à la dissolution ou à l'incorporation, s'évapore aussitôt son application, et laisse cette résine seule avec sa transparence. Cette solution préliminaire est donc nécessaire : 1°. Pour liquéfier artificiellement la résine. 2°. Pour en réunir les parties sous un tout homogène et lié. Ainsi il faut que le liquide qu'on emploie pour dissoudre la résine, ou pour l'incorporer, puisse avoir assez d'action pour la dissolution, ou assez de consistance pour se maintenir quand il s'est incorporé; en outre, il faut qu'il s'évapore ou se sèche aussitôt qu'il est appliqué; qu'en abandonnant la résine à elle-même, il la laisse dans un tout homogène, dont les parties soient réunies de façon qu'elles ne s'écaillent ni ne se gercent; ce qui en annoncerait la discontinuité.

Tous les liquides ne sont pas propres à ces opérations; il a fallu chercher long-temps quels étaient ceux qui pouvaient donner ces effets, les combiner avec toutes sortes de résines, pour saisir et

---

» ensemble, ce procédé tendrait non-seulement à perfec» tionner l'art des embaumemens, mais parviendrait à » rendre l'ambre une matière d'usage dans plusieurs cir» constances, au lieu de bois, de marbre, de glace, d'ar» gent, d'or, ou d'autres métaux; car alors on pourrait » aisément en faire différentes espèces de vaisseaux et d'ins» trumens. » *Encyclopédie, au mot* VERNIS. Voir le premier volume des *Miscellanea Berolinensia.*

imiter le plus près possible ce que la nature a donné si libéralement aux Chinois et aux Japonais. Leurs climats produisent des arbres qui donnent des résines si belles, si superbes, que, malgré tous les efforts de l'art, nous n'avons pas encore tout-à-fait atteint leur degré de beauté; mais nous y touchons. Préparons à l'industrie qui crée, et au temps qui perfectionne, les moyens de les surpasser. Puisse l'homme habile, à qui cette heureuse découverte est réservée, se ressouvenir du précurseur de sa gloire!

CHAPITRE II.

Des Liquides qui font la base du Vernis.

Le vernis ne peut souffrir aucune humidité aqueuse; tout ce qui entre dans sa composition doit être parfaitement déflegmé; le moindre flegme l'altère, le détruit, le corrompt : plus on voudra parvenir à la perfection du vernis, plus il est essentiel que les matières qu'on y emploie soient dégagées de toutes parties humides.

D'après ce principe certain, il paraît contradictoire de proposer des liquides pour base du vernis; mais ceux qu'on y emploie n'y sont précisément nécessaires que pour maintenir les substances solides dans un état constant de fluidité, lorsqu'elles ont éprouvé la liquéfaction : en conséquence il faut tellement déflegmer ces liquides, qu'ils n'aient plus d'autres propriétés que d'être fluides. Cependant il faut éviter de les trop atténuer, parce qu'alors

ils n'auraient plus assez de consistance pour lier les solides.

Ainsi l'eau-de-vie, l'eau bouillante, l'ail, le sel, le sucre, les huiles, l'alun, et autres matières dont les parties sont aqueuses et humides, ne peuvent jamais faire un bon vernis. De même l'esprit-de-vin tartarisé, l'huile éthérée, ne pourraient pas lui donner assez de corps.

Il n'y a que trois sortes de vernis, qui tous trois tirent leur dénomination du liquide qui en fait la base; savoir, les vernis clairs ou *à l'esprit-de-vin*, les vernis gras ou à l'*huile*, et les vernis *à l'essence* de térébenthine.

Tous les vernis doivent être rangés dans ces trois classes, parce qu'il n'y a que ces trois liquides qui puissent se déflegmer parfaitement, et souffrir l'infusion ou l'incorporation des matières dont nous allons parler; plus ils seront parfaits, meilleurs ils seront pour notre objet.

L'*esprit-de-vin* bien rectifié, l'*huile de lin* dégraissée, et l'*essence* ou *huile* de térébenthine, sont les liquides nécessaires au vernis : ce n'est pas qu'on ne puisse en faire avec de l'eau-de-vie et toutes sortes d'huiles, ainsi que le Parfait Vernisseur l'indique; mais ces vernis ne vaudront jamais rien, ne donneront que de pauvres résultats, seront toujours ou farineux, ou sujets à gercer, et ne pourront jamais sécher parfaitement. Ainsi, quand je dirai que telle substance n'est pas propre au vernis, il faudra toujours sous-entendre un vernis parfait. Les recettes que j'indique sont les meilleures possibles.

L'*esprit-de-vin* est la base de tous les vernis clairs; on sait qu'il est le résultat de la distillation

de l'eau-de-vie. Il faut qu'il soit parfaitement déflegmé, c'est-à-dire, dégagé de toutes ses parties aqueuses. Lorsqu'il est rectifié, il est le liquide nécessaire aux vernis clairs; il les rend brillans, légers, limpides : s'il ne leur donne pas la solidité, c'est qu'il ne peut communiquer ce qu'il n'a pas. Sa facile évaporation, lorsqu'il est exposé à l'air, rend souvent le vernis sujet à gercer; mais on y remédie en y incorporant quelque matière qui donne le liant aux substances qu'il doit laisser en s'évaporant, qui d'ailleurs étant tenaces de leur nature, empêchent sa trop grande évaporation. C'est ausssi cette évaporation facile qui l'empêche de pouvoir s'unir avec les bitumes et de certaines résines, qu'il faut soumettre à une violente action du feu pour les liquéfier; car avant qu'ils soient en cet état, il disparaît : de même on ne peut pas l'incorporer lorsqu'on a torréfié ces matières à feu nu, parce qu'alors il s'enflamme et s'échappe; aussi a-t-on été obligé de chercher d'autres liquides pour donner à ces corps durs la fluidité, et on a renoncé absolument à faire des vernis à l'esprit-de-vin avec ces matières.

Il faut que l'esprit-de-vin soit bien rectifié, alkoolisé même, si on veut. Quelques artistes, dans la vue de perfectionner l'art, ont tenté d'employer l'esprit-de-vin tartarisé, qui n'est autre chose que l'esprit-de-vin qu'on distille avec du sel de tartre; mais on a éprouvé qu'il n'avait plus alors assez de corps, parce que sa manière de dissoudre est différente, et donne un état presque savonneux à ce qu'il a dissous. Un procédé bien simple indique si l'esprit-de-vin dont on veut se servir pour faire des vernis, peut être employé.

Mettez une pincée de poudre à tirer dans une cuiller d'argent, et versez dessus l'esprit-de-vin; on y met ensuite le feu avec une allumette : si le feu allume la poudre, l'esprit-de-vin est bon; mais si la poudre reste dans la cuiller sans s'enflammer, alors c'est la preuve que l'esprit-de-vin porte encore du flegme et des parties aqueuses : il faut donc le distiller encore pour le déflegmer entièrement.

Ce procédé est à peu près suffisant pour connaître le degré de rectification de l'esprit-de-vin; mais on en sera beaucoup plus sûr si on prend une éprouvette jaugée, tenant une quantité certaine d'un esprit-de-vin reconnu parfait : si celui qu'on examine n'est pas aussi léger, il n'est pas assez rectifié.

L'*huile* est le liquide nécessaire aux vernis gras : nous renvoyons à ce que nous avons dit sur cette substance dans l'Art du Peintre, *page* 53. La meilleure qu'on puisse employer pour l'art que nous décrivons, est l'huile de lin; quand elle manque, on peut la suppléer par celle de noix ou d'œillet; mais elles lui sont inférieures en qualité.

L'huile naturelle ne serait pas bonne au vernis, si on ne la travaillait pas, c'est-à-dire, si l'on ne donnait pas à ses parties une nouvelle manière d'être combinées, qui par-là deviennent siccatives, et rendent le vernis prompt à sécher. C'est cette combinaison de parties que l'on opére en faisant l'*huile grasse* ou *siccative*, qui a fait, comme nous l'avons annoncé *page* 92, la matière d'un mémoire lu à l'assemblée de l'Académie des Sciences par M. de Machy, célèbre apothicaire de Paris, et

habile chimiste : il a bien voulu nous permettre d'en donner ici le précis.

« Les huiles sont en général des fluides onctueux qui graissent les corps qu'ils touchent, et » qui s'enflamment au feu. On en distingue de » deux espèces; les huiles essentielles, tirées par » la distillation, et les huiles grasses ou exprimées. » En examinant la nature des huiles exprimées, » on voit d'abord qu'elles diffèrent des huiles es- » sentielles par la présence d'une substance mu- » queuse, qui s'en sépare à la longue sous la forme » d'un fluide épais, visqueux, coulant comme du » blanc d'œuf, et qui pétille à la flamme au lieu » de s'y allumer. On voit ensuite que cette subs- » tance, commune à toutes les huiles exprimées, » est plus abondante dans les huiles tirées des » fruits, comme l'olive, et dans celles qui sont ti- » rées sans feu; on voit qu'elle est plus chargée de » flegme dans celles-là que dans les huiles tirées » par le feu, et que parmi ces dernières, celles » qui ont le plus perdu de cette humidité, en con- » servant toutefois beaucoup de substance mu- » queuse, telles que l'huile de lin, celles de noix » et d'œillet, sont les plus propres à être siccatives, » tandis que celles qui ont conservé le plus d'hu- » midité sont les plus propres à la *saponification*, » c'est-à-dire, à être converties en savon. Dans » cette dernière opération, tout prouve que les » alcalis fixes, en se combinant avec ce mucilage, » deviennent la cause de l'union savonneuse du to- » tal; au contraire, dans l'opération qui rend les » huiles siccatives, l'union des chaux de plomb et » autres ingrédiens, en achevant d'absorber et de » dissiper le peu d'humidité de ce mucilage, le rend

» miscible avec le reste de l'huile; d'où il suit que » ces substances, la mucilagineuse et l'huileuse, » qui toutes deux sont les parties constituantes et » naturelles des substances exprimées, ne se sépa- » rant plus, comme elles le font ordinairement lors- » qu'on les expose à l'évaporation, constituent » l'huile siccative, et laissent en séchant un en- » duit luisant, et susceptible d'être poli. » L'auteur du mémoire que nous analysons, appuie cette idée de plusieurs expériences, entre autres, de la comparaison qu'il fait entre la même huile, l'une dans l'état naturel, et l'autre rendue siccative, qu'il expose ensemble à l'évaporation; de l'examen qu'il fait du dépôt qu'on trouve dans la préparation de l'huile siccative; de la présence du plomb, qu'il démontre dans cette même huile; enfin, de la comparaison méthodique de ces huiles siccatives avec les emplâtres, qui n'en diffèrent que par la plus grande quantité de chaux de plomb qu'on y a introduit et combiné; et il conclut que les huiles siccatives sont une espèce de vernis résultant de la redissolution complète de la matière muqueuse des huiles exprimées et de la partie huileuse proprement dite, à l'aide d'une petite quantité de chaux de plomb.

Nous avons indiqué, *page* 91, la manière de faire cette redissolution, ou de rendre l'huile *siccative*. Les ouvriers, qui l'opèrent sans savoir ce qu'ils font, l'appellent *huile grasse*; mais cette énonciation est louche. On ne compose pas d'huile grasse; on la décompose, au contraire, en lui enlevant ses parties humides, et immisçant les parties muqueuses et huileuses. C'est donc un abus de mot, pour exprimer une opération précisément

contraire. L'huile que les ouvriers ont adopté d'appeler huile grasse, et qu'ils emploient dans les couleurs et vernis, est celle qui est ainsi préparée, dégraissée, clarifiée; nous-mêmes, emportés par le torrent et l'habitude, nous ne la nommons pas autrement.

Vingt-quatre heures après que l'huile grasse est dégraissée, il doit se former une pellicule dessus, qui lui sert d'enduit : si on ne trouve pas cette pellicule, c'est la preuve qu'il y a encore de l'humidité, qu'elle n'est pas assez desséchée, et qu'elle n'a pas acquis assez de corps.

L'*huile grasse* ou siccative préparée, est le seul liquide qui conserve assez bien au karabé et au copal leur transparence, et qui les maintienne en fluidité le temps nécessaire. M. de Réaumur, dans les Mémoires de l'Académie, fait mention d'une huile tellement dégraissée, qu'il en faisait des vernis en bâtons. Il convient lui-même que ces sortes de vernis ne pouvaient servir qu'à quelques usages particuliers : il n'est pas nécessaire qu'elle soit préparée et portée à ce point de solidité; il suffit simplement de la bien disposer, comme nous l'avons dit *page* 91.

Non-seulement il faut, pour la beauté du vernis, que l'huile de lin soit bien dégraissée; mais on doit encore la blanchir le plus qu'on peut, en l'exposant pendant un été au soleil, comme nous l'avons dit *page* 54, dans une cuvette de plomb : plus elle est ancienne, meilleure elle est, parce que dans les temps de repos elle dépose toujours un peu et devient plus claire.

Nous le répétons ici, il faut absolument éviter de se servir de l'huile de navette ou d'aspic, et

surtout de l'huile d'olive, qui, ne pouvant jamais épaissir ni se dégraisser, sont par conséquent impropres aux vernis.

L'*essence* ou l'*huile* de térébenthine, que l'on sépare par la distillation, est la seule substance spiritueuse de la térébenthine qui soit bonne pour le vernis gras ; lorsqu'elle est incorporée avec l'huile de lin, elle leur donne de la limpidité et du brillant : il y a quelques artistes qui, pour la perfection de leur art, ont voulu employer de l'essence rectifiée, qu'on appelle *esprit*, ou *huile éthérée* de térébenthine ; mais elle est trop légère et n'a pas assez de corps.

On n'emploie l'essence de térébenthine que dans les vernis gras : sa propriété est de les rendre extensibles et siccatifs, et d'empêcher qu'ils n'empâtent le blaireau lorsqu'on l'applique.

Nous avons indiqué, *page* 55 de l'Art du Peintre, quel procédé il fallait employer pour reconnaître si l'essence dont on veut se servir est bonne ; il faut y avoir recours, étant essentiel pour le vernisseur qu'elle soit bien rectifiée, et qu'elle ne contienne pas de flegme. Il faut la choisir claire comme de l'eau, d'une odeur forte, pénétrante et désagréable : elle surnage l'esprit-de-vin, avec lequel elle ne se mêle qu'en les secouant bien ensemble.

CHAPITRE III.

Des Substances qui entrent dans la composition du Vernis.

Les liquides, ainsi que nous l'avons déjà dit, ne sont utiles aux vernis que pour les maintenir dans un état permanent de fluidité, et rendre d'une extension facile les substances qui entrent dans leur composition. Si ces matières, lorsqu'elles sont liquéfiées par l'action du feu, pouvaient, étant refroidies, persévérer dans cet état, et ne reprenaient pas leur solidité, il serait inutile d'y ajouter aucuns liquides ; ce qui prouve qu'ils ne sont pas essentiels, mais seulement nécessaires, et qu'on se passerait aisément de ces intermèdes de liquéfaction, si l'industrie avait trouvé le secret de liquéfier les solides, de façon qu'ils ne pussent se recoaguler qu'à la volonté de l'artiste.

On emploie pour les vernis des gommes, des résines et des bitumes. Sous ces trois classes sont rangés tous les solides qui servent à leurs compositions. Mais tous les objets compris dans ces trois classes n'y sont pas également propres ; et même, pour faire le bon vernis, on ne se sert jamais de gommes, mais seulement de résines et de bitumes.

Ces trois classes tiennent ensemble ; car il y a des gommes résines, des résines pures, des résines bitumineuses, des bitumes.

Si la matière dont on veut se servir se dissout

en entier dans l'eau, c'est une gomme proprement dite, évidemment impropre pour la composition du vernis, qui ne se fait qu'avec des solides sur lesquels l'eau ne doit point avoir d'action.

Si elle se dissout en entier dans l'esprit-de-vin, c'est une résine : si une partie se dissout dans l'eau, et l'autre dans l'esprit-de-vin, c'est une gomme résine, ou matière composée des deux.

Il y a des résines et des bitumes qui ne se fondent point dans l'esprit-de-vin, mais dans l'huile; et enfin il y en a qui sont indissolubles dans l'esprit-de-vin et dans l'huile.

M. de Buffon, dans le chapitre premier de la Comparaison des animaux aux végétaux, après avoir rapporté les différentes relations qui paraissent rapprocher ces deux règnes, ajoute : « Cet examen nous » conduit à reconnaître évidemment qu'il n'y a aucune différence absolument essentielle et générale entre les animaux et les végétaux, mais » que la nature descend par degrés et par nuances » imperceptibles d'un animal qui nous paraît le » plus parfait, à celui qui l'est moins, et de celui-ci » au végétal; le polype d'eau douce sera, si l'on » veut, le dernier des animaux, et la première » des plantes. »

Si ce savant a trouvé dans ces deux règnes, qui paraissent si éloignés, des ressemblances et des convenances; s'il a aperçu le point imperceptible qui les réunit, il est à présumer que chaque classe présente aussi dans tous ses genres une gradation et une chaîne insensibles qui lient toutes les espèces du règne; c'est ce qu'il est aisé de voir dans les trois classes de gomme, de résine, de bitume, dont les genres paraissent ab-

solument isolés, et néanmoins se tiennent par des individus mitoyens qui embrassent les extrémités, et n'établissent qu'une chaîne à laquelle tiennent également la gomme et le bitume.

Arrêtons-nous aux substances propres aux vernis, et à établir leurs propriétés. Ceux qui seront curieux de les connaître dans un plus grand détail, peuvent avoir recours, ou au *Dictionnaire des Drogues de Lémery*, ou au *Dictionnaire d'Histoire naturelle de Valmont de Bomare.*

Des Gommes.

La *gomme*, selon M. *Geoffroi*, dans sa *Matière médicale*, est un suc végétal concret, qui se dissout facilement dans l'eau, qui n'est nullement inflammable, mais qui pétille et fait du bruit dans le feu. On l'a mieux défini, un mucilage épaissi, composé d'une petite portion d'acide unie avec la terre et l'eau. Telles sont les gommes qui coulent des bifurcations de plusieurs de nos arbres, tels que le prunier, le cerisier, l'abricotier, l'olivier; la gomme de l'*acacia vera*, dite gomme arabique, et les gommes acajou, alouchi, mombain, adragant, etc.

Les *gommes résines* sont des substances qui participent à la fois aux propriétés de la gomme, et à celles de la résine, c'est-à-dire, dont partie est dissoluble dans l'esprit-de-vin, et partie dans l'eau : telles sont les gommes gutte, ammoniaque, l'*assa-fœtida*, le *bdellium*, l'euphorbe, le *galbanum*, la myrrhe, l'*oppoponax*, la *sagapenum*, la sarcocole, la cancame, la caragne.

Toutes ces matières étant des gommes, et,

d'après M. *Geoffroi*, les gommes ayant des parties aqueuses et salines, elles ne peuvent jamais faire la matière d'un bon vernis. Voyez le principe établi ci-dessus au chapitre second.

Des Résines.

La *résine* est essentiellement une substance inflammable, qui ne se dissout pas dans l'eau, mais dans l'esprit-de-vin et dans les huiles. On en distingue de deux espèces : l'une qui est liquide, et en même temps gluante, tenace, oléagineuse, tels que les baumes naturels ; l'autre est sèche, ordinairement friable, et s'amollit par la chaleur. Tels sont le benjoin, le camphre, le storax, l'oliban, la sandaraque, le mastic, le sang-de-dragon, le *labdanum*, etc.

Il y a plusieurs autres résines que l'on a rangées dans la classe des gommes, qui néanmoins doivent appartenir à celle-ci. Telles sont les gommes élémi, laque, de gayac, animée, olampi, tacamahaque et chibou.

Ces matières ne sont pas toutes également bonnes pour le vernis. On ne se sert jamais du storax, de l'oliban, du *labdanum*, de la caragne, des gommes de cèdre, de gayac, olampi, tacamahaque, animée et chibou. Les autres ont la préférence pour notre art, et cependant il est encore un choix à faire : en les indiquant, on établira seulement quelles sont leurs propriétés relatives aux vernis, et quels en doivent être le choix et l'usage.

La *résine élémi*, jaunâtre, ou d'un blanc qui tire un peu sur le vert, est une résine pure qui découle d'une espèce d'olivier sauvage, qu'on nous

apporte du Mexique, en pains de deux ou trois livres, et enveloppés dans des feuilles de canne d'Inde. On doit la choisir sèche en dehors, mollasse en dedans, de couleur blanche, tirant sur le vert. Elle fond dans l'esprit-de-vin; on s'en sert pour les vernis clairs; elle les rend plus lians, plus propres à souffrir le poli, et leur donne du corps. On falsifie quelquefois cette résine avec du galipot et de la résine appelée *picea*.

La *résine gutte* est un suc concret résino-gommeux, compacte, sec, d'une couleur de safran jaunâtre, provenant d'un arbre appelé *carcapulli*. Elle donne aux vernis du corps, du brillant, et une couleur jaune citron ; elle sert communément pour faire du vernis à l'or, se fond et s'emploie dans l'esprit-de-vin. Il faut, quand on la casse, qu'elle soit lisse, unie, et qu'elle ne soit pas spongieuse, pour qu'elle puisse servir.

Le *benjoin* est une résine dont il y a deux sortes, l'une en larmes, et l'autre en masse : la première est préférable ; mais comme elle est rare, et par conséquent fort chère, on n'en fait point usage ; on lui substitue la dernière. On pourrait se servir de l'une et de l'autre au vernis; mais le benjoin lui donne un ton roussâtre et de l'odeur.

Le *camphre* est une résine légère, blanche et fort volatile : d'autres disent une huile essentielle concrète, qui ne sert dans le vernis à l'esprit-de-vin, que pour le rendre liant, et l'empêcher de gercer; mais il faut en mettre peu.

La *sandaraque* est une résine qu'on nous apporte en larmes claires, luisantes, diaphanes, nettes, de couleur blanche tirant sur le citrin : elle découle des incisions qu'on fait au genévrier.

Toutes les espèces de cet arbre ne donnent pas une résine également belle : celle qu'on emploie pour le vernis, vient des grands genévriers qui s'élèvent en Italie, en Espagne et en Afrique. Elle s'emploie dans les vernis à l'esprit-de-vin et dans les vernis gras ; elle est la base de tous les vernis à l'esprit-de-vin, excepté néanmoins de ceux qui se font à la gomme laque. Elle ne peut supporter l'eau-de-vie, ne se fond point dans l'essence, que très-difficilement dans l'huile, mais seulement à feu nu ou dans l'esprit-de-vin.

Le *mastic* est une résine pure qui découle en été, sans incision ou par incision, du tronc des grosses branches du lentisque. On nous l'apporte en grains ou en larmes, grosses à peu près comme des grains d'orge, de couleur blanche tirant sur le citrin, luisantes, plus transparentes que la sandaraque. On le distingue, dans les boutiques, en mâle et femelle : le mâle en larmes est le meilleur ; il s'emploie dans tous les vernis ; sa propriété est de les rendre lians, moins secs. En effet, ils souffrent mieux le poli, lorsqu'on y a incorporé du mastic.

Le mastic est beaucoup plus cher que la sandaraque ; on mêle souvent de ce dernier avec l'autre : on peut les reconnaître, en ce que le mastic fond dans l'essence, et la sandaraque n'y fond pas. Si vous mettez du mastic sur la langue, il l'empâte ; s'il grumèle, c'est de la sandaraque. On est souvent étonné de voir une opération réussir, et manquer ensuite, parce qu'on n'a pas fait son choix, ou qu'on n'a pas su distinguer ses ingrédiens.

Le *sang-de-dragon* est une résine sèche, friable,

d'une couleur rouge comme du sang, tirée par incision d'un arbre appelé *draco-arbor*. Il y en a de quatre espèces. Le meilleur est celui qui est pur, naturel et en masse, tel qu'il découle de l'arbre. On y aperçoit des parties terreuses, des pailles et des matières hétérogènes. Celui qu'on vend en aveline est fondu et composé, et s'apprête ordinairement à Marseille. Le sang-de-dragon n'est bon que pour donner de la teinture et un beau coloris : il s'emploie dans les vernis à l'or, à l'esprit-de-vin, à l'huile et à l'essence, et fond également dans ces trois menstrues.

La *laque*, ou la *gomme laque*, est une espèce de résine dure, d'un rouge brun, qu'on prétend venir d'un dépôt que font certaines fourmis volantes sur les branches d'arbres, en y formant des ruches. Elle vient en Europe de trois façons; *en branches*, telle que les fourmis la déposent sur les arbres; c'est la meilleure; *plate*, dont on se sert plus communément pour le vernis, a été séparée des bâtons, fondue, passée, et jetée sur un marbre, où elle se refroidit en larmes ou plaques; et *en grains*, qui reste après qu'on en a séparé la partie colorante pour faire la teinture, qui se reconnaît par une couleur plus pâle et plus transparente.

La laque est excellente pour vernir les fonds noirs ou bruns : elle donne de la dureté et du coloris au vernis; mais si on en emploie une trop grande quantité, portant avec elle une couleur rouge, elle lui communiquerait sa couleur, qui voilerait et ternirait les teintes sur lesquelles on l'appliquerait. Elle s'emploie plus communément dans l'esprit-de-vin que dans l'huile.

La *térébenthine* est un fluide visqueux, gluant, résineux, clair et transparent, qu'on tire par incision, et qui découle naturellement du mélèse, du térébinthe, du pin, sapin, etc., et improprement de tous les arbres conifères. On en vend de quatre espèces; savoir, celle de Chio, de Venise, de Suisse et de Bordeaux. La première sert pour les médicamens; celles de Venise et de Chio sont meilleures pour les vernis; mais comme elles sont fort chères, on se sert plus communément de celles des Pyrénées ou des landes de Bordeaux.

La térébenthine est composée de deux parties, qui toutes deux servent à la composition du vernis. Nous avons vu ce qu'était sa substance spiritueuse, en définissant l'essence : nous allons considérer ce qu'elle est lorsqu'elle sort, sans incision ou par incision, des arbres, ou lorsqu'elle est dégagée de sa substance spiritueuse.

Lorsqu'elle sort par incision, et qu'elle s'y dessèche, on l'appelle *galipot*; on nomme *térébenthine* le fluide qui sort en premier de l'incision : ce qui s'épaissit s'appelle *barras*. Lorsqu'on met l'arbre qui donne cette substance par un bout sur le feu, comme font les paysans des Landes, il en découle par l'autre extrémité : 1°. une matière blanchâtre, un peu visqueuse, que l'on connaît sous le nom de *poix résine blanche*; 2°. une huile noire qui entre dans la composition du goudron; 3°. enfin, ce qu'on qualifie de *poix noire*, ou *poix de Bourgogne*.

Si l'on distille la térébenthine, à l'aide de l'eau bouillante, dans des vaisseaux fermés, la portion la plus fluide qui s'élève dans le récipient, est

ce qu'on appelle *essence de térébenthine*. Ce qui reste et prend aisément une consistance solide, donne la *térébenthine cuite*, qui, lorsqu'on la fait recuire et fondre, donne la *colophane* ou l'*arcanson*.

La térébenthine est une des matières essentielles aux vernis ; elle entre dans la composition de presque tous ceux faits à l'esprit-de-vin, à l'huile et à l'essence. Son principal mérite est de leur donner du brillant, du liant et de la limpidité. Les autres gommes que l'on y ajoute, contribuent seulement à les faire sécher, et à leur donner du corps. Ainsi ils doivent leur beauté à la térébenthine, et ils tiennent leur consistance des résines. Quoique fluide, la térébenthine n'y laisse aucune humidité ; l'action du feu fait évaporer le flegme qui s'y rencontre, et il n'y reste que la résine et l'essence, qui, toutes deux prises séparément, sont également bonnes pour les vernis, et qui, réunies ensemble, lui donnent les qualités requises pour faire l'excellent vernis. Elle a cependant le défaut de le rendre un peu ambré ; ce qui vient de sa couleur jaunâtre.

Toutes les autres matières qui dérivent des diverses préparations de la térébenthine, telles que l'huile de poix, la poix-résine, la grosse térébenthine, la résine, la colophane, l'arcanson, dont on vient de parler, peuvent servir à faire du vernis ; mais comme par ces différentes préparations la térébenthine se trouve toujours altérée, on ne les emploie guère que pour faire des vernis communs, ou de gros vernis, qu'on applique lorsqu'on veut mettre un enduit quelconque sur des sujets qui ne méritent pas les frais

d'une dépense un peu considérable. On se dispensera ici d'indiquer la manière de faire ces vernis communs. Après la description de la façon des plus beaux, il sera aisé d'en composer de moins fins avec toutes ces matières, et de les combiner entre elles, comme on le jugera à propos.

On ne fait guère ou point de vernis avec de la poix grecque ou de la colophane : il serait, à la vérité, assez brillant, mais roux, aurait l'inconvénient de ne pas sécher, et serait couvert de poussière avant que d'être parfaitement sec.

Des Bitumes.

Les *bitumes* sont des matières huileuses et minéralisées qu'on rencontre dans le sein de la terre, et qui sont tantôt liquides, tantôt solides. Ils diffèrent des résines, en ce qu'ils sont indissolubles dans l'esprit-de-vin. L'ambre jaune ou succin, l'asphalte ou bitume de Judée, sont les bitumes qui entrent le plus ordinairement dans la composision des vernis. Quoique le copal soit la résine d'un arbre, cependant ses rapports avec le succin, dont il a toutes les propriétés relatives à notre art, nous ont déterminé à le ranger dans cette classe. En effet, il en a la belle transparence, la dureté et l'indissolubilité dans l'esprit-de-vin. C'est même cette observation qui nous a déterminé à faire voir la nuance imperceptible des résines aux bitumes, et qui nous démontre que chaque classe tient à sa suivante, par des substances qui ont des qualités communes aux deux classes.

Le *copal* est une résine dure, jaune, luisante, transparente, dont il y a deux espèces : l'une, appelée *copal oriental,* qui vient des grandes Indes et de la Nouvelle-Espagne ; la seconde, qui vient d'un arbre qui croît abondamment sur les montagnes des îles Antilles et à Cayenne. Il la faut choisir en beaux morceaux, d'un jaune doré, bien transparens, peu friables et légers.

Le copal est la plus belle résine qui serve au vernis ; sa légère teinte et sa transparence font regretter qu'il faille, pour le maintenir dans un état de fluidité, des huiles qui l'obscurcissent toujours un peu. Si les procédés de la chimie pouvaient trouver quelque liquide qui, en s'incorporant avec lui, lui conservât sa blancheur et son éclat, on aurait trouvé le secret si désiré d'une matière qui surpasserait de beaucoup le vernis tant vanté de la Chine et du Japon ; et le nôtre alors l'emporterait sur celui des Chinois et sur la Nature elle-même.

Le *karabé* (1), autrement dit *succin* ou *ambre*

---

(1) En latin : *electrum*, en effet, c'est à lui que l'on doit la découverte de l'électricité ; de là vient qu'on a nommé corps électriques, tous les corps qui, de même que le succin, ont la propriété d'en attirer de plus légers, ou de les repousser.

M. Neumann, dans une Leçon publique sur le succin, imprimée à Berlin en 1730, en allemand, dit que les Hollandais font passer pour de l'ambre une résine végétale, nommée *gomme de look,* qui vient de l'Amérique. Ce savant fait observer que quand cette gomme e. présentée seule, on peut aisément la reconnaître, à ce que, 1°. elle est peu électrique ; 2°. à ce que son odeur n'est pas celle du succin ; 3°. que mise dans l'esprit-de-vin, elle perd

jaune, est une substance bitumineuse, dure comme la pierre, d'une couleur tantôt jaune, tantôt blanchâtre, tantôt citrine, belle, luisante, transparente, qu'on doit choisir en beaux morceaux durs, clairs, se liquéfiant au feu, et s'y enflammant. Il sert à faire les vernis moins beaux sans doute que ceux au copal, mais bien plus durables ; la dureté de sa substance lui donne une solidité inaltérable.

« Ces deux matières sont indissolubles dans l'es-
» prit-de-vin, à la chaleur du feu ; et on ne con-
» naît point de liquides qui puissent les faire
» fondre à froid : on prétend néanmoins que quel-
» ques chimistes sont venus à bout de les fondre
» dans l'esprit-de-vin à feu nu, et à froid dans
» différens liquides : mais ces procédés ne sont pas
» connus, et il ne paraît pas qu'on ait eu des dis-
» solutions entières et aisées. »

C'est ainsi que nous nous sommes exprimés dans nos deux premières éditions. Nous avons voulu en conserver dans celle-ci le texte, pour faire voir que nous-mêmes avons regardé comme très-douteuse la dissolution du copal dans l'esprit-de-vin, ou à froid dans tout autre liquide.

Nos expériences, disons-le, le hasard qui souvent tombe à l'improviste sur les recherches, nous a découvert que le copal était dissoluble à

---

beaucoup de sa substance ; 4°. qu'elle ne donne pas de sel volatil par la distillation. Mais quand elle se trouve mêlée avec du véritable ambre, et en morceaux de volume égal, il est très-difficile de la distinguer : aussi est-ce de cette manière que les Hollandais ont coutume de l'exposer en vente.

froid dans l'esprit-de-vin. Cette dissolution est on ne peut pas plus prompte, puisqu'elle s'opère en deux ou trois minutes, et ne dépend que de la préparation de la gomme. Le vernis en est fort limpide et fort dur. Il faut tout dire cependant, la dissolution n'est pas intégrale; elle laisse un résidu que nos occupations ne nous ont pas encore permis de bien examiner. Je remplace ce résidu, en ajoutant une autre quantité de copal préparé, pour en saturer suffisamment l'esprit-de-vin, en sorte que je présume que le vernis que je fais de cette manière, doit être aussi bon que si la dissolution était parfaite : le temps seul pourra éclairer mes doutes, et je demande au public de vouloir bien encore me laisser faire quelques essais, avant que de lui donner les détails de cette précieuse découverte.

Au reste, plusieurs habiles chimistes, même de l'Académie des Sciences, se sont réunis pour opérer cette dissolution du copal : on m'avait communiqué leurs procédés, qu'ils assuraient infaillibles; je leur avais prédit que leurs tentatives seraient infructueuses; l'expérience les a ramenés à mon avis.

L'*asphalte* ou *bitume de Judée*, est une substance solide, cassante, ressemblant à la poix, noire, sulfureuse, inflammable, exhalant en brûlant une odeur fort désagréable. Il faut le choisir d'un beau noir, luisant, compacte, plus dur que la poix, n'ayant point d'odeur que quand il est approché du feu, prenant garde qu'il ne soit mélangé avec de la poix, ce qu'on reconnaîtra par l'odeur.

Celui qu'on vend dans le commerce, est presque

toujours le *caput mortuum* de la rectification de l'huile de succin. Les Hollandais ont en Hongrie des mines de succin, dont ils se sont rendus propriétaires : ce succin n'étant point de défaite comme succin, ils le distillent, en retirant à part le sel et l'esprit qu'ils purifient : quant à l'huile, ils en obtiennent l'huile d'ambre dont se servent les maréchaux, et la matière dont nous traitons ici, qu'ils nomment *bitume de Judée*.

L'asphalte fond dans l'huile et sert à faire des vernis gras, noirs, et pour faire des mordans, étant onctueux. On en use moins, depuis qu'on fait des mordans jaunes qui valent mieux pour bronzer, la bronze prenant toujours de la couleur du mordant. Il ne peut, étant noir de sa nature, servir pour faire des vernis à tableaux, ni pour des fonds colorés ; conséquemment il ne doit jamais s'employer avec le copal, qui est une résine blanche et transparente.

CHAPITRE IV.

De la Composition des vernis.

Nous avons annoncé trois sortes de vernis, *vernis clairs* ou à l'esprit-de-vin, *vernis gras* ou à l'huile, et *vernis à l'essence* : d'après cela il semble qu'il ne nous reste plus qu'à indiquer la manière de faire le meilleur de chacun de ces trois vernis. Le meilleur, soit à l'esprit-de-vin ou à l'huile, étant donné, on ne devrait pas, ce semble, en avoir d'autres ; et c'est entrer dans des

détails superflus, qui paraissent multiplier sans raison les êtres, que d'en présenter qui, avec les mêmes matières, sont dosés différemment : telle est dans toute sa force une objection faite sur ma première édition, à laquelle je crois devoir répondre ici.

Si l'emploi du vernis était le même, c'est-à-dire, si on ne l'appliquait que sur les mêmes sujets et de la même manière, sans contredit il suffirait d'un seul vernis, qui ne devrait jamais varier dans ses doses; mais l'emploi en est si varié, les sujets qui le reçoivent sont si différens entr'eux, soit par leur position qui les rend plus ou moins sujets au frottement, soit par leur exposition qui leur est plus ou moins avantageuse, soit même par les modes particuliers à ces sujets, telle que la couleur, etc., qu'il ne faut pas s'étonner de voir tant de sortes de vernis; et quoiqu'il soit très-vrai de dire qu'il n'y a qu'une seule classe de vernis clairs, qu'une seule de vernis gras, qui sont ceux dont l'esprit-de-vin ou l'huile sont la base, cependant on aurait tort de croire que c'est l'envie de les multiplier qui en a fait imaginer les variétés; que c'est un charlatanisme de marchand, on m'a lâché le mot, qui m'a fait donner différentes recettes, qui, les mêmes au fond, ne diffèrent que par la somme des doses, d'où naît leur différence, ou de beauté, ou de solidité, ou de cohésion, différence dont on rendra compte en expliquant les motifs qui font varier ces doses.

Cette variation en entraîne nécessairement une dans les prix; plus ou moins de peines, de soins, de préparations, de savoir dans l'ouvrier, établissent cette différence. Il serait injuste de déter-

miner un prix par un autre, et de vouloir réduire toutes les marchandises et mains-d'œuvre à un même tarif : cette injustice ne se commet que par ceux qui n'ont que des connaissances médiocres, et qui croient que tout doit se mesurer suivant les limites d'un savoir très-circonscrit.

Nombre de personnes sont encore dans l'opinion qu'il y a des vernis qui résistent à l'action du feu, et qu'en enduisant de vernis des vases de porcelaine, de métal, ils pourront les exposer aux flammes, sans que le vernis en soit altéré. Cette prévention de l'incombustibilité du vernis a sa source dans une confiance peu réfléchie, accordée à quelques ouvriers qui se sont vantés d'en avoir le secret : prévention qui ne se serait jamais accréditée, si on eût pensé qu'on ne peut faire du vernis sans y employer des résines ou des bitumes, n'importe avec quel liquide : or, comme jamais on ne peut ôter à ces substances leur dissolubilité, qui consiste toujours dans des parties inflammables, il n'est pas possible de les rendre indestructibles au feu.

Je sais cependant que de temps à autre on annonce, dans les papiers publics, des vernis incombustibles. Ceux de l'année 1772, Gazette d'Agriculture, Nos. 77 et 78, et Gazette de France, nous ont entretenu de la découverte d'un vernis, par le docteur Glaser (1), qui rend le bois

(1) M. le docteur Glaser vient d'inventer une espèce de vernis qui rend le bois impénétrable à l'action du feu. Son secret a été mis à l'épreuve la plus forte et la plus authentique : trois maisons construites en bois ont été entourées de matières embrasées ; l'une a été bien-

impénétrable à l'action du feu; elles annoncent que ce secret a été mis à l'épreuve la plus forte et la plus authentique, par la Société économique électorale de Saxe, et par celle de Hambourg, qui l'ont fait constater le 26 août 1772. Je crois bien le fait, que de trois maisons en bois, dont deux étaient vernissées par le docteur Glaser, une qui ne l'était pas a été incendiée, et que les deux autres ont été préservées de la flamme : je le crois, dis-je; mais je soutiens qu'elles n'étaient pas enduites d'un vernis, c'est-à-dire, d'une substance composée de résines et de liquides déflegmés, comme les nôtres; à moins que le docteur Glaser n'ait jugé à propos d'appeler vernis un liquide quelconque : en ce cas il faudrait s'entendre avant de contester; mais jusqu'à ce qu'on soit certain de la nature de ce liquide, je me présume suffisamment fondé en raison physique, pour ne pas croire à l'incombustibilité du vernis. Je ne me départirai pas encore de cette opinion, quoiqu'il se soit établi, dans mon quartier, une manufacture de tôle vernissée, qu'on a prétendu pouvoir servir au feu. Résister quelque temps à l'action de l'eau bouillante, ou à une chaleur de

---

tôt réduite en cendres, elle n'était pas vernissée; les deux autres ont constamment résisté à la violence des flammes, par la vertu du vernis dont elles avaient été enduites.

Il s'est adressé à la société économique électorale de Saxe, et à celle de Hambourg, pour en constater le succès, le 16 août, *Gazette d'Agriculture*, Nos. 77 et 78, 1772, de Suhl, dans le pays de Henneberg en Saxe, le 28 août.

feu suffisante pour cuire une omelette, n'est pas satisfaire à la question, et ne donne pas le droit d'annoncer des vases à l'épreuve du feu.

Les Mémoires de l'Académie des Sciences, de l'année 1759, font mention d'un vernis mastic, trouvé par le sieur Guillaume Martin, vernisseur à Rochefort, frère du fameux Martin, vernisseur à Paris, qu'il nommait *camourlot*, d'un nom tiré de l'hébreu (1), qui avait passé pendant sept

---

(1) Mémoires de l'Académie, 1759. Vernis de Guillaume Martin, vernisseur à Rochefort. Ce vernis, que son auteur nomme *camourlot*, nom tiré de l'hébreu, a paru, d'après des épreuves juridiques, faites pendant sept ans, avoir des propriétés avantageuses.

Les propriétés du *camourlot* sont, qu'employé dans l'intérieur d'un navire, il ne s'attache ni aux marchandises, ni aux habits de ceux qui sont employés à la manœuvre; qu'il dissipe et fait périr les vers et autres insectes qui s'engendrent dans l'eau stagnante du fond de cale; que sur l'extérieur du navire il chasse tous vers, insectes et coquillages, ce que ne fait pas le goudron ordinaire; qu'il garantit le bois de toute action corrosive de l'eau de la mer; qu'il ne s'écaille point au plus grand froid; qu'il ne se fond ni se boursoufle au plus grand chaud; qu'il obéit dans les tourmentes à la flexibilité des parties du vaisseau, sans se casser ni se refendre; enfin, qu'il s'étend plus que la courroie ordinaire, ce qu'il reprend sur lui-même sans qu'on soit obligé de mettre le feu et de racler les endroits qu'on juge devoir enduire de nouveau. D'un autre côté, on s'en est servi à joindre des dalles de pierre d'Arcueil, et des carreaux de terre cuite; et quelques jours après, on n'a pu les séparer sans rompre les épreuves, qui ont été faites sous les yeux de M. Soufflot, contrôleur des bâtimens du roi. On a pensé, en conséquence, qu'il serait excellent pour les terrasses et les carrelages, s'il n'est point altéré par

ans par les épreuves les plus juridiques, et dont la description intéressante fait regretter qu'on n'en ait pas acquis la recette, pour la rendre publique. Ma profonde vénération pour tout ce qui porte le nom de Martin, nos maîtres dans l'art du vernis, ne m'empêchera pas de dire que ce vernis n'en était sûrement pas un de la nature des nôtres; son nom même de mastic le prouve.

L'art de faire le vernis consiste, comme nous l'avons dit, à dissoudre plusieurs résines dans un fluide, ou à incorporer un liquide dans des résines ou bitumes fondus, de manière qu'ils ne puissent pas reprendre leur premier état de consistance. Nous avons fait connaître quels étaient les liquides et les substances qui servaient à leur composition; actuellement nous allons indiquer comment on fait dissoudre les résines dans des liquides, ou comment on incorpore des liquides dans des résines fondues. Nous établirons d'abord des préceptes généraux, préliminaires à la cuisson des

l'intempérie et la chaleur des saisons; et comme il s'incorpore bien avec le bois de menuiserie, comme on l'a expérimenté, on pourra l'employer utilement aux boiseries des lieux humides, et aux parquets des rez-de-chaussée. Le sieur de Boisjumaux, l'un des associés du sieur Martin, prétend encore qu'on doit le regarder comme incombustible, des charbons allumés dont il avait recouvert plusieurs pièces de bois enduites de ce vernis s'étant éteints, et le feu ne s'étant point communiqué au bois; mais on a remarqué à ce sujet, il y a quelques années, qu'un chimiste avait proposé un goudron incombustible, dont, en effet, plusieurs douves ayant été recouvertes, elles souffrirent la même épreuve sans que le feu y prît.

vernis; ensuite nous donnerons ceux qui sont particuliers à chaque sorte de vernis. Cette manière de démontrer par préceptes détachés, comme nous l'avons fait dans les arts précédens, nous paraît plus simple et plus facile à être retenue.

Le vrai secret de l'artiste est d'être simple dans ses procédés. Cette simplicité, que l'on n'acquiert que par une très-longue expérience, paraît à l'ignorant l'ignorance de l'art; il ne croit aux succès qu'autant que ses recettes et ses manipulations sont bien chargées, et c'est précisément ce qui le fait échouer; il s'imagine qu'en accumulant ainsi les matières, il saisira le point de perfection, tandis que c'est en les élaguant qu'on y parvient. L'art doit être, s'il est possible, comme la nature; il doit faire beaucoup avec peu, et il doit le faire sans complication, sans efforts. La vraie science du bon manipulateur est donc de distinguer quelles sont les matières qui lui sont essentielles; quelles sont celles qui peuvent suppléer à un grand nombre d'autres. Son procédé en est d'autant moins coûteux. Les matières multipliées souvent se contrarient entre elles; plus souvent elles s'énervent et se minent réciproquement; leurs effets sont détruits par des contraires, ou émoussés par des semblables, et bien loin d'atteindre à la perfection, l'artiste ne remplit pas même son objet. Ainsi, dans la composition du vernis, il ne faut que deux ou trois substances au plus : il ne dépend pas même de notre caprice de ne prendre que telle ou telle matière. Les meilleures nous étant connues, la façon de les employer étant certaine, à quoi servirait de multiplier les

recettes et les façons? Il faut employer les meilleures, et rejeter les autres.

Préceptes généraux pour la Composition des Vernis.

1°. Tous les vernis doivent contenir des matières solides et brillantes; ces deux qualités constituent le beau et bon vernis : ils doivent être très-siccatifs, conséquemment il faut que les liquides qu'on emploie pour fondre les matières, soient parfaitement déflegmés et siccatifs.

2°. Tous les bitumes et résines propres à faire le vernis, s'ils sont trop chauffés, se brûlent, deviennent tendres et sujets à se réduire en poussière, et perdent leurs qualités lorsqu'on veut les polir.

3°. Il faut monder, nétoyer, et casser en petits morceaux toutes les matières qui servent à faire les vernis, mais non les réduire en poudre, pour les cuire, parce qu'en s'attachant aux parois des vaisseaux, elles se brûlent plus aisément, et qu'il est bien plus aisé de les faire fondre lorsqu'elles sont en petites masses.

4°. Il est défendu, par plusieurs réglemens, de faire des vernis dans l'intérieur des villes : cette police est prudente; les matières sont si combustibles, qu'elles pourraient causer les plus grands incendies : d'ailleurs, leur odeur est si pénétrante, qu'elle se porte très au loin, et incommoderait un voisinage; aussi les vernisseurs sont-ils obligés de les faire hors les barrières et dans les campagnes. On est moins scrupuleux pour les vernis à l'esprit-de-vin; cependant ils n'en sont pas

moins dangereux : il est important de ne jamais perdre son opération de vue, et de prendre toutes ses précautions en cas d'accident.

Il faut faire ses dissolutions au jour, et écarter toute lumière. Si l'on travaillait dans un endroit obscur, et qu'on voulût approcher une bougie, ou une chandelle allumée, près des matières, la vapeur des résines, de l'esprit-de-vin ou des huiles, peut prendre feu, et causer un incendie. Il faut, en cas d'accident, avoir plusieurs peaux de mouton ou de veau, ou des toiles doubles, toujours humides, pour les jeter sur les vaisseaux qui contiennent les matières et étouffer la flamme.

5°. On se sert de l'action du feu pour mélanger les liquides, et les substances dont la réunion donne le vernis : mais il n'est pas possible de déterminer le temps nécessaire pour les cuire; cela dépend de la force du feu, qu'on tâche de soutenir également, sans le forcer ni l'affaiblir.

6°. Si on se brûle, pour empêcher les cloches, prenez de l'esprit-de-vin, imbibez-en sur-le-champ la brûlure, ou mettez-y une compresse d'esprit-de-vin, qu'il faudra bien arroser; à défaut d'esprit-de-vin, enveloppez la brûlure d'un emplâtre d'huile d'olive et de litharge d'or pulvérisée, qu'on bat ensemble, et dont on fait une bouillie claire.

7°. Autrefois on faisait des vernis de différentes couleurs : le Dictionnaire Économique en cite beaucoup de recettes; mais on a reconnu que les vernis en sont moins beaux; les diverses matières qu'on y fait entrer, pour le colorer, l'altèrent, et ne pouvant pas y fondre facilement, y laissent toujours des *fèces* qui ne font que le maigrir. Ainsi, on a reconnu qu'il valait beaucoup mieux

donner telle teinte de couleur que l'on jugeait à propos à son sujet, et y appliquer ensuite le vernis, qui, quand il est bien fait, ne doit rien changer au ton des couleurs.

8°. Une règle générale, à laquelle il ne faut jamais manquer, est de tenir toujours très-propres et bien bouchés, les vases qui contiennent les matières nécessaires à la composition des vernis, ainsi que ceux qui doivent les conserver; car rien ne s'évente si aisément, et un vernis éventé s'épaissit, brunit et ternit les couleurs.

9°. Quand le vernis est fait, il faut avoir soin de le purifier, le plus qu'il est possible, de toute ordure et poussière, en le passant par un tamis de soie ou linge fin; et lorsqu'il est purifié, ayez la précaution de couvrir le vase qui le contient, de crainte qu'il n'y tombe quelques grains de poussière.

10°. C'est le sujet qu'on veut vernir, qui doit déterminer lequel des trois vernis on est dans le cas d'employer. S'il doit être exposé à l'air extérieur et aux injures du temps, il faut y employer un vernis gras; si, au contraire, il doit être renfermé, soigné et conservé dans l'intérieur des appartemens, alors on emploie des vernis à l'esprit-de-vin, qui, tout aussi brillans, ne portent point d'odeur, sèchent plus vîte, et sont aussi solides, dès qu'il ne reçoivent pas l'impression continuelle de l'air et du soleil.

Quant au vernis à l'essence, excepté celui dont on se sert pour les tableaux, on lui a donné, assez mal-à-propos, le nom de vernis. Celui qu'on appelle ainsi dans la pratique, est un composé de

matières assez communes qu'on fait fondre ensemble, et dont l'essence est la base.

11°. Le vernis gras supporte aisément l'ardeur du soleil, parce que le karabé, ou le copal, qui le constituent, sont trop durs pour en être altérés. La sandaraque, au contraire, qui est la base du vernis à l'esprit-de-vin, se fondant au soleil, ne résiste souvent pas à son ardeur, lorsqu'elle est employée au vernis : c'est ce qu'on voit plus sensiblement dans les grandes chaleurs de l'été, où les vernis à l'esprit-de-vin des appartemens se tourmentent, et donnent de l'odeur, quand ils ont été mal faits.

12°. On fait les vernis dans des pots de terre vernissés et neufs, qu'on change ordinairement à chaque opération : on en verra la raison au Précepte 19 des Vernis gras.

SECTION PREMIÈRE.

De la Composition des Vernis à l'esprit-de-vin.

PRÉCEPTES PARTICULIERS.

1°. La *sandaraque* est la base de la plupart des vernis à l'esprit-de-vin : il faut la trier, c'est-à-dire, ôter les matières étrangères qui peuvent s'y trouver, ôter même les morceaux qui ne sont pas transparens, laver ceux de choix avec une lessive bien claire, composée d'une livre de potasse jetée dans quatre pintes d'eau déposée ou filtrée, et répéter cette lessive plusieurs fois dans différentes eaux ; quand elle est sèche, on peut la retirer, et on

la lave alors à l'esprit-de-vin. On la prépare ainsi pour les vernis clairs et pour les vernis gras.

La dose, dans les vernis clairs, est d'une livre sur une pinte; une plus grande quantité la ferait blanchir. Quand on en met moins pour épargner, on la supplée par des gommes, pour donner le même corps au vernis.

2°. Les vernis à l'esprit-de-vin se font tous au bain-marie. On sait que l'appareil du bain-marie consiste à mettre un vaisseau dans un autre vase plein d'eau, lequel, en bouillant sur le feu, communique sa chaleur au vaisseau qui contient les matières, et les fond. Le seul soin qu'on doit avoir lorsqu'on fait des vernis clairs ou à l'esprit-de-vin, est de veiller à ce que la chaleur soit toujours égale, et ait assez d'action pour procurer la dissolution des matières.

3°. Ne remplissez qu'aux trois quarts le vaisseau qui doit contenir l'esprit-de-vin et les gommes; l'autre quart est réservé pour laisser au liquide la liberté de se gonfler, de subir quelques bouillons, et pour recevoir la térébenthine; sans cela l'esprit-de-vin s'échapperait en bouillonnant.

4°. La sandaraque, et autres matières, donnent la solidité aux vernis à l'esprit-de-vin, et ils reçoivent leur brillant de la térébenthine.

5°. Mettez tout de suite la quantité donnée de liquide et de matières nécessaires pour faire votre vernis et lui donner du corps.

6°. Laissez chauffer le vase jusqu'à ce que vous aperceviez que la sandaraque est fondue; ce que vous connaîtrez, lorsque remuant la spatule vous n'éprouverez plus de résistance, et lorsqu'en la

retirant elle vous présentera un liquide chargé.

7°. Incorporez-y alors la quantité donnée de térébenthine, que vous aurez pareillement fait fondre séparément au bain-marie, dans l'esprit-de-vin.

8°. Laissez aux matières réunies éprouver encore huit à dix bouillons pour les cuire ensemble : vous vous assurerez que l'incorporation est faite, lorsqu'avec la spatule vous sentirez une résistance égale; c'est la preuve que les matières sont dans une parfaite fluidité.

9°. Le vernis fait, passez-le par un linge fin ou un tamis, pour en ôter les matières étrangères qui auraient pu s'y introduire, soit même les morceaux qui n'auraient pas éprouvé de liquéfaction parfaite. Gardez-vous de les remettre au feu pour les faire fondre avec ce qui l'est déjà; cela n'aboutirait qu'à brunir les vernis.

10°. Laissez reposer au moins vingt-quatre heures votre vernis avant de l'employer, parce qu'il dépose et se clarifie de lui-même.

11°. Plus le vernis à l'esprit-de-vin est nouveau, meilleur il est; car, étant gardé, il graisse, jaunit et devient ambré, au contraire du vernis à l'huile, qui s'embellit à être conservé.

12°. Si cependant on avait conservé du vernis un peu de temps, ou qu'on l'eût laissé débouché, il suffit alors d'y verser de l'esprit-de-vin nouveau, et de lui faire subir quelques cuissons; l'esprit-de-vin le rajeunit, le dégraisse et le rend facile à l'emploi; mais il ne devient jamais aussi beau que lorsqu'on l'emploie aussitôt qu'il est fait. Prenez garde d'y remettre trop d'esprit-de-vin : il faut le ménager et en verser plutôt à plusieurs reprises.

Vernis au copal.

Le premier des vernis que les arts cherchent depuis long-temps, est celui fait par une dissolution du copal à froid dans l'esprit-de-vin (1). Nous avons annoncé, dans la note de la *page* 272 de notre seconde édition, que nous nous occupions de cette découverte; et nous nous y sommes d'autant plus attachés, que nous avons été pendant près de trente ans dans l'intime persuasion de son indissolubilité dans ce menstrue.

Mais, amateur de son art, et jaloux de ses progrès, un artiste doit avoir la noble émulation de croire que rien n'est impossible à ses recherches : nous avons donc reporté nos vues sur ce point de perfection si désirée, et nous sommes enfin parvenus à le saisir.

Comme une découverte ne doit être annoncée qu'avec toutes les circonstances capables d'en fixer invariablement l'honneur à celui qui l'a trouvée, nous nous abstenons, quant à présent, de donner au public le résultat de cette découverte, parce que nous la présumons susceptible de perfection.

Ce vernis de copal, fait à froid dans l'esprit-de-vin, tel que nous l'avons enfin découvert, est un peu dispendieux; mais il n'en est pas de préférable : c'est, sans contredit, le meilleur pour vernir les bijoux qui sont dans le cas d'être mis dans la poche, et pour les instrumens qui éprouvent beaucoup de frottemens. Il est le plus solide de tous,

---

(1) Voir la *page* 238 ci-dessus.

puisqu'il n'y entre ni térébenthine, ni sandaraque, ni aucune gomme tendre qui puisse le faire gercer ou fariner. Il peut tenir lieu de vernis gras, dont il est le rival pour la solidité, mais sur lequel il l'emporte par son extrême blancheur, et parce qu'il est inodore; car, composé seulement d'esprit-de-vin et de copal, qui, séparément pris, n'ont point d'odeur, et qui n'en peuvent acquérir que par leur mixtion qui se fait à froid, il n'offre absolument rien qui puisse affecter l'odorat : aussi le conseillerions-nous de préférence pour les appartemens, surtout pour les endroits humides, à notre vernis sans odeur, dont nous allons parler, s'il nous était possible de le donner au même prix.

Vernis blanc fin, sans odeur, pour les Appartemens.

Ce vernis, qui est encore le fruit de nos découvertes, et que nous devons plus à la dextérité des manipulations, que la grande habitude seule donne, qu'à la nature des substances qui entrent dans sa composition, dont les principales sont la sandaraque et l'esprit-de-vin; ce vernis, disons-nous, a l'avantage d'être peu coûteux, d'offrir le brillant et le solide, de bien aviver les peintures sur lesquelles on l'applique, de ne donner aucune odeur, et même d'emporter celles des couleurs employées à l'huile; en sorte qu'on peut coucher dans un appartement ainsi verni, vingt-quatre heures après son application, sans courir le risque d'être saisi de la plus légère odeur. Cette découverte doit intéresser les personnes empres-

sées de jouir de leur séjour, et encore celles dont le tempérament délicat est affecté de l'odeur des peintures, qui souvent donne de cruelles maladies (1).

C'est ici l'occasion d'observer au public qu'il y aurait de l'injustice à croire que nous en imposons, si, confié à des mains maladroites, ou à des gens malintentionnés, ce vernis ne remplissait pas ce que nous en annonçons. La maladresse, l'ignorance, quelques motifs peut-être, peuvent rendre cette découverte infructueuse.

C'est la certitude que nous avons de la réalité de cette découverte, qui nous a déterminé à entreprendre la peinture des bâtimens, d'en offrir et d'en garantir le succès.

Nous recommandons surtout aux personnes qui voudront être sûres de leur entreprise, de suivre exactement les procédés que nous indiquons pour l'application des couleurs, et d'avoir une singulière attention, dans la peinture à l'huile, à ce que la couleur de la dernière couche, qui doit précéder l'application du vernis, soit broyée à l'huile, et détrempée à l'essence pure, ainsi que nous l'avons prescrit *pages* 89 et 102.

---

(1) C'est moi qui, pendant les vingt dernières années, du temps de mon père, étais seul chargé par lui de confectionner tous les vernis sans odeur. (*Note de M. Watin*, son fils, chez lequel on en trouve absolument de pareils. Voir au frontispice.)

Vernis blanc pour les Appartemens.

Ceux qui n'auront pas la facilité de se procurer notre vernis sans odeur pour leurs appartemens, pourront en composer un fort bon, en mettant, dans une pinte d'esprit-de-vin, une demi-livre de sandaraque, que l'on y fait dissoudre : on y incorpore ensuite six onces de térébenthine de Venise; s'il donne de l'odeur, on pourra se servir encore du vernis pour les découpures ci-après.

Vernis blancs qu'on peut polir, pour les Chambranles, Boîtes de toilette, etc.

Mettez, dans une pinte d'esprit-de-vin, deux onces de mastic en larmes, une demi-livre de sandaraque et une once de gomme élémi; faites les dissoudre, et incorporez-y quatre onces de térébenthine de Venise.

La gomme élémi donne une consistance au vernis, qui l'empêche de se fariner.

Vernis demi-blanc pour les couleurs moins claires, comme jonquilles, couleur de bois.

Faites dissoudre, dans une pinte d'esprit-de-vin, une demi-livre de sandaraque, et incorporez-y six onces de térébenthine Pise ou Suisse.

Vernis pour les Découpures, les Etuis et les Bois d'Eventails.

Mettez deux onces de mastic en larmes, et une demi-livre de sandaraque dans une pinte d'esprit-

de-vin; quand les matières seront bien dissoutes ensemble, incorporez-y quatre onces de térébenthine de Venise.

Ce vernis, fait pour être appliqué sur des fonds tendres, doit être blanc et peu chargé de gomme.

Vernis pour les Boiseries, Bois de chênes, Chaises de cannes, Fers, Grilles et Rampes intérieures.

Dans une pinte d'esprit-de-vin, mettez une demi-livre de sandaraque, deux onces de gomme laque plate, quatre onces d'arcanson ou colophane : quand les gommes sont bien fondues, on incorpore six onces de térébenthine de Venise. Lorsqu'on veut vernir les meubles en rouge, on y met plus de gomme laque, moins de sandaraque, et on y ajoute du sang-de-dragon.

Ce vernis, qui doit être appliqué sur des sujets qui sont dans le cas d'être souvent touchés, doit être chargé de gomme, parce qu'il est nécessaire de lui donner du corps. L'arcanson, qui supplée ici le mastic, et qui est moins coûteux, lui donne du brillant et du corps; la gomme laque y ajoute de la dureté : on ne peut pas en mettre dans les vernis blancs, parce qu'elle rougit. Ces drogues rendent le vernis plus épais : deux couches tiennent lieu de quatre à cinq d'un autre.

Vernis pour les Violons et autres Instrumens de Musique.

Mettez, dans une pinte d'esprit-de-vin, quatre onces de sandaraque, deux onces de gomme

laque en grains, deux onces de mastic en larmes, une once de gomme élémi : on fait fondre ces gommes à petit feu; et quand elles ont subi quelques bouillons, on y incorpore deux onces de térébenthine.

Un instrument fait pour être souvent manié, exige un vernis dur. En conséquence, on y met une légère dose de gomme laque en grains ; car une plus grande quantité le rendrait farineux. On y met moins de térébenthine; elle se chauffe dans les mains; la gomme élémi le fait durcir, et supplée à la térébenthine, dont la dose est moindre.

Vernis pour employer le Vermillon sur les trains d'Equipages.

Dans une pinte d'esprit-de-vin, mettez-y six onces de sandaraque, trois onces de gomme laque plate, quatre onces d'arcanson ou colophane : les gommes fondues, incorporez-y six onces de térébenthine Pise. Quand on veut s'en servir, on détrempe dedans du vermillon à fur et à mesure.

Ce vernis doit être moins cher que les autres; son usage l'annonce : on met moins de sandaraque, parce qu'elle blanchit à l'air : on supplée par la gomme laque. La térébentine Pise est aussi moins chère; la gomme laque et l'arcanson donnent du corps et glacent mieux.

Vernis à l'or.

Pilez séparément quatre onces de gomme laque en branches, autant de gomme-gutte, autant de

sang-de-dragon, autant de rocou, et une once de safran; jetez chacune de ces drogues séparément dans une pinte d'esprit-de-vin, que vous tiendrez dans un bocal ou vaisseau, exposé pendant quinze jours au soleil, ou à la chaleur d'une étuve, en les remuant souvent, pour exciter leur dissolution. Les teintures seront plus belles, si elles sont faites sans feu. Si vous n'avez pas de soleil, tenez-les un peu éloignées du feu, pour leur donner une chaleur égale. Quand elles seront fondues, mêlez-les toutes ensemble : plus ou moins de chacune de ces dissolutions donnent les différens tons de l'or, suivant la combinaison qu'on en fait. Si l'on veut vernir de l'argent pour imiter l'or, on le charge de plus de teinture. Ce vernis s'applique sur la dorure. *Voyez page* 191, n°. 11.

Vernis à l'esprit-de-vin, pour détremper les Couleurs.

Dans une pinte d'esprit-de-vin, mettez deux onces de mastic en larmes, et deux onces de sandaraque. Lorsque ces résines seront fondues, ajoutez-y un quarteron de térébenthine de Venise : faites bouillir le tout quelques bouillons, et passez-le à travers un linge fin.

Ce vernis exige que les couleurs soient broyées très-finement; il les détrempe bien, et elles sèchent promptement. Il ne faut les détremper qu'au fur et à mesure qu'on s'en sert.

Vernis à la laque. Voyez *page* 174.

SECTION II.

De la Composition des Vernis gras ou à l'huile.

PRÉCEPTES PARTICULIERS.

1°. Le copal et le karabé sont les deux substances principales qui s'emploient dans le vernis gras; chacune de ces deux matières réunit la solidité et la transparence qui constituent les propriétés primitives des vernis.

2°. On n'emploie point le copal et l'ambre ensemble : le copal étant plus blanc, est réservé pour vernir les fonds clairs; le karabé, plus dur, sert pour le vernis gras à l'or, ou à faire des vernis qu'on emploie sur des couleurs sombres.

3°. L'ambre et le copal peuvent se dissoudre, comme on l'a dit ci-dessus, dans les huiles; mais nous croyons qu'il vaut mieux les dissoudre seuls, à sec et à feu nu. Par ce procédé, ils sont moins sujets à se brûler, et sont toujours plus blancs et plus clairs. Quand on les fait fondre dans l'huile, ils brunissent, parce qu'étant difficiles à s'y dissoudre, il faut un feu plus violent.

4°. L'huile qu'on emploie, ou pour fondre, ou pour incorporer dans les résines fondues, doit être parfaitement dégraissée, et la plus blanche qu'il est possible. *Voyez pages* 91 et 223. Le vernis ne peut souffrir aucune huile dans son alliage, si elle n'est bien siccative : autrement il ne sécherait jamais.

5°. Pour dissoudre l'ambre et le copal, il faut

les faire cuire seuls et à sec; et lorsqu'ils sont bien fondus, ce qu'on reconnaît à la fluidité, il faut y ajouter la dose d'huile grasse préparée.

6°. Ne mettez jamais plusieurs matières ensemble pour les faire dissoudre, parce que les plus tendres étant les premières liquéfiées, brûleraient avant que les plus dures eussent acquis le même état.

7°. Il suffit, pour faire fondre les matières, d'avoir un pot de terre vernissé, qu'on puisse couvrir de son couvercle : il ne faut pas le remplir, parce que devant y introduire l'huile et l'essence, il faut que ces deux liquides puissent y tenir, et même y gonfler un peu sans se répandre.

8°. Placez votre pot de terre vernissé, où sont les matières, tout simplement, à feu nu sur des charbons ardens qui ne flambent point, de peur qu'ils n'embrasent les matières.

9°. Veillez à la fusion. Evitez de trop chauffer les substances; elles noirciraient, et perdraient par-là leur principale qualité : trop brûlées, elles ne peuvent plus servir.

10°. On reconnaît que les matières sont dans un état de fluidité capable de recevoir l'huile, lorsqu'elles cèdent aisément à une spatule de fer, et qu'elles en découlent goutte à goutte.

11°. Lorsqu'on veut incorporer l'huile dans les résines fondues, il faut qu'elle soit très-chaude, prête à bouillir; mais elle doit être bien dégraissée et clarifiée : ce n'est qu'à l'instant de l'opération qu'il faut la faire chauffer. Si on l'employait froide, elle saisirait moins les matières, et les durcirait en les refroidissant, au lieu que leur

chaleur respective égale, les rend plus compatibles.

12°. Ne versez l'huile préparée que lorsque les matières sont en pleine fluidité, capable de les recevoir; ce qui n'arrive qu'après quelques bouillons. Pour introduire l'huile, versez-la peu à peu, en remuant toujours avec la spatule; laissez ensuite prendre au mélange quelques bouillons sur le feu.

13°. Quand l'huile paraît cuite avec la matière, retirez le pot du feu; et quand le tout est en un état chaud seulement, versez-y, en remuant, de l'essence de térébenthine, qui doit être en plus grande quantité que l'huile. Si, lorsqu'on verse l'essence, l'huile était trop chaude, l'essence prendrait feu, et brûlerait le vernis.

14°. Les bons manipulateurs, lorsqu'ils veulent faire du très-beau vernis au copal ou au karabé, n'attendent pas que toutes les matières soient fondues. Quand la majeure partie bouillonne, paraît s'élever, puis s'affaisser, alors ils y incorporent les huiles, qui se prennent avec les matières fondues seulement, et ne dissolvent pas celles qui ne le sont pas encore. Par ce moyen, le copal et le karabé n'ayant point éprouvé une trop longue chaleur, n'en sont que beaucoup plus clairs et plus beaux. Si, quand l'huile est incorporée, on voulait faire fondre les matières qui ne le sont pas, alors, comme je l'ai déjà dit, on brunirait le vernis.

15°. Le vernis fait, il faut avoir soin de le passer par un linge, pour en ôter toutes les matières étrangères qui peuvent s'y rencontrer. Si on y trouvait quelques morceaux qui ne fussent pas fon-

dus, il faut se garder de les remettre au feu avec les matières fondues ; ce qui n'aboutirait qu'à brunir le vernis.

16°. Remettez ces morceaux d'ambre ou de copal qui ne sont pas fondus, dans le pot de terre, et recommencez à les liquéfier ; puis incorporez l'huile à l'essence ; mais soyez sûr que ce second vernis ne sera pas si blanc que le premier, par la raison que les matières ont été imprégnées d'huile, et qu'alors elles deviennent brunes par la cuisson.

Si on ne veut pas faire servir sur-le-champ ces morceaux de copal ou d'ambre, et qu'on ait le temps de les laisser sécher au soleil, et de les dégager de leurs huiles, on pourra les employer par la suite comme s'ils n'eussent jamais servi.

17°. Laissez reposer les vernis au moins deux fois vingt-quatre heures pour les faire clarifier. Plus ils reposent, et plus ils sont clairs, et ils ne clarifient pas si vîte que les vernis à l'esprit-de-vin.

18°. Le vernis gras, bien gardé, devient plus beau ; mais il s'épaissit. Il faut, quand on veut s'en servir, y incorporer un peu d'essence, et lui faire subir quelques bouillons au bain-marie : cela l'éclaircit.

19°. Quand on veut faire de beaux vernis blancs à l'huile, il faut à chaque fois avoir de nouveaux vases ; car l'action du feu les fait communément gercer ; l'huile et l'essence s'emparent des endroits gercés, et les pénètrent. Lorsqu'on y veut faire refondre des résines, alors ces deux liquides, dont le vase est imbibé, enflent, brûlent, et se mêlent aux résines : elles les noircissent. Ceux

qui n'auraient pas employé cette précaution, seraient bien étonnés de n'avoir pas le même effet, et ne sauraient à quoi attribuer cet accident.

20°. Dans les beaux jours de l'été, le vernis gras doit sécher dans les vingt-quatre heures : dans l'hiver, on met ordinairement le sujet vernissé dans des étuves, ou dans des appartemens où il y a grand feu : il sèche selon le plus ou le moins de chaleur.

21°. L'huile, comme on l'a observé, n'est incorporée dans les substances que pour conserver les matières en fluidité, et les empêcher de se recoaguler; mais comme l'huile est épaisse, l'essence la rend plus coulante, plus facile à étendre et à sécher.

22°. Il est nécessaire d'y mettre de l'essence de térébenthine : sans cela le vernis ne sécherait jamais. La dose est ordinairement le double de celle de l'huile. On met moins d'essence dans l'été, parce que l'huile se séchant plus rapidement par la chaleur du soleil, se dégraisse plus vîte, et les ouvrages sèchent à fond; au lieu que dans l'hiver, où l'on n'a pas une chalenr aussi forte, et qui souvent n'est qu'artificielle, on met moins d'huile pour rendre le vernis plus siccatif; mais alors on y incorpore plus d'essence, qui s'évapore plus aisément.

23°. Moins il y a d'huile, plus le vernis est dur et siccatif : lorsqu'on y en ajoute, il perd de son corps; mais aussi il devient bien plus facile à étendre.

24°. La trop grande quantité d'huile dans les vernis les empêche de sécher, et ils gercent quand il n'y en a pas assez. La quantité précise n'en

peut pas être déterminée. La dose ordinaire est, sur une livre de copal ou de karabé, d'incorporer depuis un quarteron jusqu'à une demi-livre d'huile.

Vernis blanc au copal.

Sur une livre choisie de copal fondu, jetez quatre, six ou huit onces d'huile de lin cuite et dégraissée; quand l'incorporation est faite, retirez votre pot du feu, en remuant toujours : après que la chaleur est apaisée, jetez-y une livre d'essence de térébenthine. Si vous voulez qu'il se perfectionne, passez-le par un linge, et le gardez : plus il est conservé, plus il prend de qualité en se clarifiant. C'est ainsi que le fameux Martin faisait ses beaux vernis gras blancs, qui lui ont fait tant de réputation, que je crois néanmoins inférieurs à notre vernis au copal à l'esprit-de-vin.

Vernis au karabé ou à l'ambre.

Le procédé de la manipulation et la quantité des matières sont les mêmes pour le vernis à l'ambre; ainsi il faut les suivre. On s'en servait plus communément autrefois, parce qu'on l'employait sur des fonds bruns; mais comme on a adopté les fonds clairs, le vernis au copal est plus en usage, étant plus blanc que le vernis au karabé, qui est toujours un peu ambré; on réserve ce dernier pour des fonds bruns ou noirs.

Ce sont ces deux vernis qu'on emploie pour imiter les vernis de la Chine, comme nous le verrons dans la seconde partie de cet art; mais il faut qu'ils soient supérieurement faits.

Vernis gras à l'or.

Faites fondre séparément huit onces de karabé, et deux onces de gomme laque; lorsqu'elles seront mêlées, incorporez-y une demi-livre d'huile de lin, cuite et séparée, et ensuite une livre environ d'essence que vous aurez eu soin de colorer auparavant en y faisant fondre, au feu ou au soleil, chacune séparément, comme nous l'avons dit *page* 259, de la gomme gutte, du safran, du sang-de-dragon, et peu de rocou. C'est par la mixtion de ces quatre matières, et en les variant, qu'on réussit à prendre le ton de l'or qu'on cherche.

Vernis pour les rhabillages des Voitures.

Lorsqu'on veut rafraîchir une voiture, ou en raccorder la couleur, ou la remettre à neuf en la vernissant, on se sert d'un vernis qui se fait de même que le vernis au copal ci-dessus, à l'exception qu'on ne se sert que des recoupes du copal, dont on a ôté les plus beaux morceaux pour en faire le vernis surfin.

Vernis gras pour les Trains d'équipages.

Sur une livre de sandaraque fondue, incorporez une demi-livre d'huile de lin cuite; ensuite ajoutez de l'essence pour l'éclaircir lorsque les trains sont peints en huile; ce vernis conserve les couleurs de façon qu'on peut les laver sans les endommager.

Vernis noir pour les Ferrures.

On fait aussi du vernis noir pour les ferrures, avec du bitume de Judée, de l'arcanson et du karabé, qu'on fait fondre séparément, et qu'on mêle quand ils sont fondus; ensuite on y incorpore de l'huile grasse; et quand les matières sont encore chaudes, on y ajoute de l'essence.

Vernis à l'Apprêt.

Ce vernis, dont nous indiquerons l'usage dans la seconde partie, sert aux boîtes de carton; pour lui donner du corps, on le fait avec les épluchures de copal ou de karabé; si on veut lui donner plus de corps, on y incorpore de l'arcanson, et on y met une plus grande quantité d'huile, par conséquent moins d'essence.

SECTION III.

De la Composition des Vernis à l'essence.

On a donné improprement le nom de vernis à celui qu'on appelle dans le commerce vernis à l'essence. Brillant, mais peu solide à cause de la volatilité de l'essence, qui ne peut subir un certain degré de chaleur sans s'évaporer, il ne peut pas contenir des matières dures; conséquemment il ne peut être ni poli, ni lustré. Or, d'après nos définitions de la *page* 223, ce vernis, auquel néan-

moins nous en conservons le nom, n'ayant que de l'éclat sans solidité, manque d'une des deux qualités primitives que nous exigeons pour la perfection du vernis. On le compose avec des matières tendres; l'essence en est la base, et le mastic le principal ingrédient. Les préceptes, pour en composer, sont les mêmes que ceux dictés ci-dessus pour le vernis gras.

Vernis pour les Tableaux.

Il ne faut de vernis aux tableaux que pour rappeler les couleurs, les conserver, et non pas les colorer ou leur donner un brillant qui empêcherait de distinguer les sujets; il faut aussi éviter qu'ils soient ternes; ils doivent être, au contraire, blancs, légers et doux. A l'esprit-de-vin, ils font gercer les couleurs; à l'huile, ils les empâtent; étant trop colorés et trop mats, ils voilent les draperies, empêchent qu'on ne puisse les nétoyer, puisqu'on enlève en même temps les couleurs : ces inconvéniens ont fait rejeter tous les vernis à l'esprit-de-vin et les vernis gras pour les tableaux, pour en adopter un à l'essence.

Pour le faire bon, qui nourrisse parfaitement la toile, maintienne les couleurs dans leur état, et qu'on puisse enlever sans dégrader les sujets, composez-le avec du mastic et de la térébenthine que vous ferez fondre ensemble dans de l'essence; repassez-le, et le laissez clarifier. Vous pouvez l'employer sur les tableaux : il faut le savoir bien faire; j'en débite un assez recherché.

Vernis pour les Gravures.

Dans une pinte d'essence, jetez quatre onces de mastic en larmes, que vous y ferez fondre à petit feu ; lorsqu'il sera fondu, retirez le vase de dessus le feu ; jetez-y douze onces de la plus belle térébenthine, que vous ferez bouillir huit à dix minutes ; vous le passerez dans un linge fin ; laissez-le reposer deux jours ; décantez-le dans une bouteille lavée avec de l'essence ; bouchez la bien ; il se conservera long-temps.

Vernis à l'essence pour détremper les couleurs.

Sur une pinte d'essence, mettez quatre onces de mastic en larmes et une demi-livre de térébenthine ; faites fondre le tout ensemble, et le passez. Ce vernis gras est moins prompt à sécher que celui ci-dessus, donne de l'odeur, mais s'emploie plus aisément, et a plus de qualité. Les couleurs doivent être broyées à l'huile, ou mieux encore à l'essence, pour les détremper avec ce vernis, ce qui se fait peu à peu. C'est de ce vernis à l'essence qu'on détrempe le vert d'eau indiqué ci-dessus, *page* 46 : il est plus beau, détrempé avec ce vernis, qu'employé à l'huile.

Vernis de Hollande pour détremper le Vert-de-gris.

Ce vernis, qu'on tirait autrefois de Hollande, et qui en a conservé le nom, est composé d'une pinte d'essence, dans laquelle on fait fondre une

demi-livre de térébenthine Pise, et autant de galipot, qu'on passe ensuite par un linge fin; il sert à détremper le vert-de-gris, ainsi que nous l'avons dit *page* 46, dans l'Art du Peintre.

CHAPITRE V.

Recueil d'Observations sur le Succin et le Copal.

AVANT de proposer nos réflexions sur la nature de ces deux substances, et sur les moyens de perfectionner les vernis, nous allons présenter un extrait des différentes dissertations données par divers savans, sur l'origine et la propriété du succin et du copal. Ce tableau des tentatives et des opinions inspirera sans doute l'idée à quelques amateurs de revenir sur les expériences, de les tenter, et peut-être pourra occasionner quelques découvertes : en réunissant ainsi sous un seul coup d'œil tout ce qui a été fait de mieux sur cette matière, nous épargnons au lecteur la peine de faire des recherches, et la disgrace d'y perdre beaucoup de temps.

Sur le Succin.

Première observation. On croit communément que l'ambre jaune qui se trouve dans la mer de Dantzick, est une gomme que certains arbres situés sur le bord de cette mer ont produite, et y ont laissé tomber. Mais on a écrit d'Aix à M. Tournefort, qu'il se trouve de l'ambre jaune dans les fent[illegible] des rochers de Provence les

plus dépouillés et les plus stériles; ce qui ferait croire que c'est une gomme minérale, et non pas végétale, et que l'ambre de la mer de Dantzick n'y est pas tombé de quelques arbres, mais y a été entraîné par les torrens. *Mémoires de l'Académie des Sciences, Hist.* 1700, *pag.* 10.

M. Galland, de l'Académie des Inscriptions, a confirmé à l'Académie des Sciences ce qui avait été dit sur l'ambre jaune dans l'histoire de 1700. Il l'a trouvé à Marseille, au bas de la mer, dans un endroit où il n'y avait point d'arbres, et où la mer n'était bordée que par des rochers escarpés que les flots battaient dans les gros temps. L'ambre jaune devait s'être détaché de ces rochers, d'où il était tombé dans la mer. *Mémoires de l'Académie des Sciences*, 1703, *pag.* 17.

En 1705, M. le marquis de Bonnac, envoyé extraordinaire de France auprès du roi de Suède, à l'instigation du cardinal primat de Pologne, consulta cette même académie sur la nature du succin : voici la réponse de l'académie.

« Supposé que le succin soit toujours produit par la terre, du moins quant à sa première formation, il reste à savoir s'il est minéral ou végétal. »

On n'a jamais entendu dire que dans la Prusse il y ait aucuns arbres qui distillent le succin en forme de résine, ni aucune matière approchante; cependant, il paraît plus naturel que les fourmis et les mouches qu'on y voit quelquefois, et qui marquent certainement qu'il a été liquide, aient été enveloppées par une résine qui aura coulé d'un arbre, que par un minéral qui se sera formé dans la terre. Il faut, pour sauver cette difficulté, supposer que le succin ait coulé de quelques rochers, comme une huile de pétrole, ou du moins que celui où l'on trouve de ces petits animaux, ait été quelque temps liquide sur la surface de la terre.

Soit qu'on croie le succin végétal ou minéral, personne n'a jamais dit qu'il l'ait vu liquide, ou seulement mollasse; cependant il a dû l'être, et même exposé à la vue dans les temps où il a enveloppé les animaux qu'on y trouve.

L'analyse de ce mixte, qui a été faite par des chimistes de l'académie, ne détermine pas précisément de

quel genre il est. On y a toujours trouvé une très-petite quantité de liqueur aqueuse, qui avait l'odeur du succin frotté, beaucoup de sel volatil acide, et beaucoup d'huile, en partie blanche comme de l'eau, en partie rousse, et en partie fort noire, selon les degrés qu'on avait donnés à la distillation; il reste une terre morte, légère, spongieuse, noire et luisante, qui, ayant été calcinée au feu nu, s'en va presque en fumée, et dont on n'a pu tirer de sel fixe.

La seule différence des analyses des différens succins, est que les transparens, ou les plus blancs, ne donnent pas autant d'huile, de sel volatil et de terre morte que ceux qui étaient plus sales ou plus noirs. Ceux-ci n'ont jamais donné de sel fixe, quoiqu'ils donnassent plus de terre morte.

L'huile de succin a une odeur bitumineuse; ce qui semblerait marquer que le succin est un bitume : mais il y a certaines résines dont l'huile distillée a la même odeur; il y en a aussi, comme le benjoin, qui donnent en même temps un sel volatil acide, et une huile qui a une odeur bitumineuse.

Il est aisé de voir combien l'Académie aurait de connaissances à désirer pour oser faire une détermination précise sur tout ce qui regarde le succin; il serait bon de savoir :

1°. Si dans le voisinage des endroits d'où se tire le succin, il n'y a pas quelque eau salée ou vitriolique.

2°. S'il y a quelques marques pour reconnaître dans la terre des endroits où il y a du succin.

3°. S'il se trouve ordinairement enveloppé ou mêlé de quelque terre ou substance particulière.

4°. Si le succin fossile ne diffère en rien de celui qui se trouve sur la mer.

5°. Si on en tire de la terre du blanc aussi bien que du jaune, et si ce n'est pas la chaleur du soleil qui change le jaune en blanc.

6°. Si dans les mêmes endroits d'où se tire le jaune, on y en trouve aussi du noir.

7°. S'il est bien certain, comme le disent Philippe-Jacques Hartmann, dans son Histoire du Succin de Prusse, et Bartholin sur celui de Danemarck, qu'il se trouve une

espèce de terre foliée et semblable à ces écorces d'arbres, et qu'il y soit accompagné d'une espèce de bois fossile, où l'on ne distingue cependant ni moelle, ni fibres, ni nœuds, ni bâtons.

Tous ces faits bien avérés, donneraient de grandes lumières sur le succin. Si M. le cardinal primat voulait bien employer quelque habile homme à ces recherches, ce serait à son éminence que l'académie aurait l'obligation de ses connaissances les plus sûres sur cette matière.

Il serait bon d'examiner si les succins terrestres ont tout le caractère et la perfection du succin qui se trouve au bord de la mer; car il ne serait pas impossible que la mer achevât par son sel de travailler cette matière, et lui donnât un dernier degré de coction.

II. *Observ. Pag.* 522 de la même année. L'on voit que l'ambre jaune distillé par la cornue de grès, a rendu du flegme, de l'esprit, de l'huile jaune, du sel volatil, et une huile noire et épaisse; qu'on peut rectifier toute l'huile qui en est sortie en la distillant plusieurs fois avec de l'eau, jusqu'à ce qu'elle soit devenue claire et belle : cette huile est grasse, et ne se mêle pas aisément avec l'esprit-de-vin.

III. *Observ. Pag.* 54 de l'Hist. vol. de 1669. On voit pareillement que le sel volatil de succin est acide; car bien loin de faire effervescence avec les acides, il le fait avec l'huile de tartre, le plus fort de tout les alcalis.

IV. *Observ. a.* La *Collection Académique*, tom. II, *pag.* 68, nous dit que l'ambre est une espèce de poix ou de bitume fossile, puisqu'on en a trouvé non-seulement sur les côtes de Prusse, mais encore à quelques milles de la mer, dans les terres fortes comme dans les sèches. L'on voit dans le même volume, que M. Jean Scheffer pense que l'ambre est une espèce de poix fossile dont les veines sont au fond de la mer; qu'il se durcit avec le temps, et que le mouvement de la mer le jette sur le rivage; il ajoute qu'on en trouve en Suède, en Prusse, sur les côtes de l'île de Biorkoo.

b. On voit encore dans le même volume, *pag.* 338, que M. Herby pense que l'ambre est un fluide bitumineux durci par l'action du feu.

c. Tom. IV de la *Collection Académique*, *pag*. 115, Observations de Daniel Ludovic. On trouve près des portes de Vittemberg plusieurs morceaux de succin. Plusieurs auteurs célèbres prétendent que le succin appartient au règne végétal; que c'est une résine qui découle des arbres : en effet, on voit près de l'endroit où l'on a trouvé le succin, des chênes et plusieurs arbres résineux; ce qui paraît favoriser ce sentiment : ce n'est pas cependant celui de l'observateur; il regarde le succin comme une substance bitumineuse qui tient le milieu entre le charbon de terre et le pétrole; car dans le voisinage de Vittemberg on tire encore aujourd'hui, comme du temps d'Agricole, du bitume sous une forme concrète, du charbon de terre, et du jayet qui ressemble beaucoup à du succin qui n'aurait été brûlé que légèrement; d'ailleurs, l'huile de succin, tant pour l'odeur que pour la consistance, approche beaucoup plus de l'huile de pétrole rectifiée, que de la térébenthine, ou de quelque autre résine tirée des végétaux.

d. *Pag*. 207 du même volume : Observations de Thomas Bartholin. On a vu des morceaux de succin flexible, et qu'on pouvait manier comme de l'acier. Le fait suivant, tiré d'une thèse soutenue à Konisberg en 1660, achève de démontrer que le succin a d'abord été une substance liquide. Des curieux ayant trouvé un morceau de succin encore mou et glutineux, le jetèrent dans la mer après avoir mis dedans un petit billet, où ils marquèrent la date du jour et de l'année qu'ils l'avaient trouvé, afin de constater à la postérité, s'il arrivait à la longue quelque changement par rapport à la consistance de ce succin. Cent ans après on a retrouvé ce même morceau sur le bord de la mer; mais ce succin était devenu très-dur et très-solide. Il n'y a donc aucun doute que cette matière ne doive son origine à un suc liquide et résineux qui coule de certains arbres, lequel forme petit-à-petit une masse concrète et solide, soit par la succession du temps, soit même par l'effet du sel marin : au reste, il y a beaucoup de gens qui soupçonnent, avec assez de probabilité, que quelque matière grasse et bitumineuse contribue à lui faire acquérir cette solidité.

e. *Pag*. 296, même volume : Observations sur la for-

mation du succin, par Jean-Daniel Major, qui rapporte ainsi le sentiment de Tacite, dans son livre des Mœurs des Germains. Le succin est un suc qui sort des arbres, puisqu'on voit souvent dans cette matière différens corps qu'on ne trouve qu'à la superficie de la terre, et même des insectes volans qui s'y sont embarrassés quand elle était liquide. Cet auteur croyait que puisqu'on trouvait en Orient des forêts entières qui produisent l'encens et les baumes, il devait y avoir en Occident des îles et des continens, près de la mer, remplis d'arbres qui donnent le succin. Les rayons du soleil, ajoute-t-il, l'expriment des arbres : il coule ensuite, pendant qu'il est encore liquide, dans la mer qui est près de ces arbres ; et les grandes tempêtes le jettent sur le rivage opposé. Le succin mis au feu brûle aisément, et donne une flamme épaisse et odoriférante ; et la chaleur ramollit en peu de temps cette matière comme de la poix et de la résine. Ce que dit ici Tacite, ajoute Daniel Major, de la nature du succin, est indubitable, et doit nous faire ajouter foi à ce qu'il nous dit de son histoire.

V. *Observ. a.* Tom. 6, *pag.* 427. On trouve deux observations de Thomas Bartholin, que nous allons rapporter, sans néanmoins y avoir grande confiance.

M. Scholer a observé qu'une goutte d'eau qui se trouve dans un morceau de succin qu'il conserve, diminue de grosseur lorsqu'on fait sécher le succin, et qu'elle augmente de volume lorsqu'on fait macérer dans l'eau le même succin ; ce qui démontre que le succin est poreux, et que les particules de l'air et de l'eau peuvent pénétrer sa substance. Le même M. Scholer a remarqué que le succin tenu dans l'eau pendant plusieurs mois se dilate et se gonfle comme une éponge. Il montre un ver à tête rouge qui a été tiré d'un autre morceau de succin, et qui est mort aussitôt qu'il a été tiré de sa niche, laquelle a conservé une odeur de lavande.

b. Seconde observation. J'avais tiré une teinture du succin en le réduisant en poudre subtile, versant dessus de l'esprit-de-vin rectifié, et exposant le tout au soleil. Je laissai cette teinture dans mon cabinet pendant un an et plus : au bout de ce temps je me suis aperçu qu'elle avait déposé une huile claire, limpide, séparée par gouttes

extrêmement rondes, plus épaisse que l'huile commune du succin, d'une consistance assez semblable à celle de la térébenthine liquide, et qui n'avait pas le moindre empyreume. Ayant tiré de la teinture quelques-unes de ces gouttes d'huile, je reconnus qu'elles prenaient toutes les formes qu'on voulait leur donner, comme la cire molle. Lorsqu'on les jetait dans l'esprit-de-vin, elles prenaient une forme globuleuse, comme font toutes les huiles, et paraissaient comme autant de bulles limpides et transparentes. Je croirais volontiers que toute la substance du succin pourrait se convertir en une huile semblable, surtout si on avait la précaution d'animer par le sel de tartre l'esprit-de-vin qu'on emploierait dans cette opération.

VI. *Observ. Pag.* 369, Tom. VI de la *Collection Académique.* Les naturalistes ne doutent pas qu'on ne puisse faire perdre au succin sa forme concrète, en le réduisant à son ancien état par la dissolution, et lui rendre ensuite sa dureté. Le procédé, pour y réussir, est encore un secret : l'analyse de ce corps pourra jeter quelque jour sur sa formation.

1°. Nous avons pris du succin mis en poudre assez grossière, et nous l'avons jeté dans la cire bouillante; il s'est mêlé avec la cire, mais ne s'est pas ramolli; car en goûtant ce mélange, la langue retrouvait les grains de succin avec leur dureté.

2°. Nous avons eu aussi peu de succès en substituant à la cire la résine de sapin, comme plus analogue au succin.

3°. L'huile de nard, celles de térébenthine et de pétrole, ont dissous un peu mieux le succin; mais en mâchant le mélange, on s'aperçoit encore de quelque chose de sablonneux.

VII. *a.* 4°. Nous fûmes plus heureux en versant l'huile distillée de lavande sur le succin; car en échauffant doucement le vaisseau de verre où était le mélange, nous vîmes le succin s'amollir, et faire avec cette huile un fluide épais comme de la lie, et d'une consistance uniforme. Toutes les autres huiles essentielles, et l'esprit-de-vin bien déflegmé, produisent la même dissolution, qui est un excellent remède.

b. 5°. Il entre aisément en fusion s'il est exposé à l'action d'une flamme vive : mais il perd son brillant, et ne reprend sa consistance ordinaire qu'aux dépens de sa solidité; car il devient cassant comme de la résine.

c. 6°. Après l'avoir dissous par les huiles éthérées, si l'on veut lui rendre sa solidité, il ne faut que faire évaporer l'huile qui le tient en dissolution.

d. 7°. Le succin en poudre, dans un creuset bien fermé et bien luté, qu'on exposa à un feu doux, se ramassa en une masse sphérique, comme une pelote, et fort friable : l'on poussa le feu avec violence ; le succin entra en fusion, et s'attacha aux parois du vaisseau : en durcissant, une odeur du succin brûlé se répandit ; et la chaleur seule fit tout, car le succin ne s'enflamma point.

e. 8°. L'esprit de sel versé sur l'huile de succin, ne la coagule pas, comme l'assurent plusieurs auteurs; mais l'huile surnage, et il est impossible de l'obliger à se mêler avec cet acide.

9°. Le succin peut encore être liquéfié par son ébullition avec l'huile de lin : cette préparation est très-connue de ceux qui unissent le succin à la laque pour enduire certains ouvrages de boiserie.

VIII. *Pag.* 318 du même volume : Observation de Gabriel Clauder, tirée des Éphémérides d'Allemagne. Je me sers d'un procédé très-facile, et très-court dans l'exécution, pour embaumer et conserver les corps, pourvu qu'ils n'aient ni poils ni plumes, mais que leur peau soit unie. Je prépare de même les poissons avec leurs écailles, et je les enduis ensuite d'un vernis dont se servent les peintres, que je compose avec une partie de térébenthine pure, et trois parties d'huile de pin, ou d'huile de térébenthine. On peut se servir en place de ce vernis, des gommes de mastic ou d'ambre dissoutes dans l'huile de pin, de térébenthine ou de genièvre. Le vernis blanc donne un œil plus beau aux morceaux que l'on veut conserver.

Page 420. Un ouvrier en laque me donna comme un grand secret une méthode pour dissoudre le succin, qui est de faire brûler et réduire en cendres du sang et une peau de lièvre dans un vaisseau neuf. La vertu de ces cendres ne dépend que du sel alcali. L'esprit-de-vin bien déflegmé produit le même effet.

On trouve dans ce volume, *pag.* 316, le procédé de Jean-Daniel Geyer, pour faire un vernis propre à conserver les insectes, inséré dans ses Mélanges curieux, publiés en 1689. « On prend une livre d'esprit-de-vin, et
» un peu d'ambre clair qu'on fait fondre au bain-marie
» pendant quarante-huit heures; puis on ajoute un peu
» de mastic, autant de sandaraque et de térébenthine; on
» fait encore dissoudre le tout pendant vingt-quatre heures
» au bain-marie; puis on prend l'insecte, on ôte les en-
» trailles, ayant bien soin de le laver pendant quelques
» jours avec de l'esprit-de-vin, dans lequel on a mis du
» sucre candi; on l'enduit ensuite à plusieurs reprises avec
» ce vernis, jusqu'à ce qu'il devienne luisant; on con-
» servera de cette façon l'insecte fort long-temps sans qu'il
» se corrompe. »

M. Bourdelin, dans un excellent mémoire sur le succin, qui se trouve inséré dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1742, *pag.* 143, qui nous était échappé lors de la première édition, dit qu'on sait en général que le succin est composé d'une grande quantité d'huile minérale, et d'une beaucoup moindre quantité de flegme ou d'eau, de sel et de terre: la portion grasse, ou l'huile qui fait la plus grande partie de ce bitume, est regardée par quelques auteurs comme une véritable huile de pétrole, etc. Le but de ce mémoire cité, est d'examiner le sel du succin.

IX. M. Lémery, dans son *Cours de Chimie*, nous dit: Quoique j'appelle ici le karabé un bitume, il y a quelque apparence qu'il a pris son origine des gommes de peuplier et de plusieurs autres arbres, qui, ayant été poussés par les vents dans la mer Baltique, ont été mêlés et perfectionnés en succin comme nous le voyons. Car, outre que les gommes qui découlent des peupliers, aux environs de la mer Baltique, ressemblent en plusieurs choses au succin, on nous apporte des îles Antilles une gomme de peuplier nommée *copal*, laquelle, quoiqu'elle n'ait reçu aucune autre élaboration que d'avoir été entraînée par des torrens d'eau dans des rivières d'où on la tire, est si semblable au karabé, qu'on pourrait s'y tromper facilement: aussi appelle-t-on cette gomme, *copal faux karabé*.

Son commentateur, M. Baron, relève cet article par une note. Il est bien démontré, au contraire, que cette opinion surannée est purement fabuleuse, et que le succin est un vrai bitume : 1°. Parce que suivant les observations des meilleurs naturalistes, le succin se tire ordinairement des entrailles de la terre, où il est enseveli dans un lit de sable, qui est toujours accompagné et recouvert de vitriol et de bois fossile. 2°. Parce que la gomme de peuplier, et la résine copal qu'on appelle improprement gomme, ne ressemble que très-imparfaitement au succin, et seulement quant au port extérieur ; car les principes qu'on en retire par l'analyse diffèrent beaucoup de ceux du succin, et notamment en ce que le copal ne fournit point dans son analyse un sel volatil acide, ce qui est particulier au succin : l'odeur qu'exhale la fumée du copal est aussi bien différente de celle que répand le succin en brûlant. Le même baron, note suivante, dit que le succin est presque insoluble dans toute autre liqueur que dans les huiles.

X. *a.* La teinture du karabé, ajoute Lémery, est une dissolution de quelques parties du succin faite dans l'esprit-de-vin.

Réduisez en poudre impalpable cinq ou six onces d'ambre jaune, et les mettez dans un matras : versez dessus de l'esprit-de-vin jusqu'à la hauteur de quatre doigts ; bouchez ce matras d'un autre pour faire un vaisseau de rencontre ; et ayant exactement luté la jointure avec la vessie mouillée, posez-le en digestion sur le sable chaud, et l'y laissez pendant trois ou quatre jours, ou jusqu'à ce que l'esprit-de-vin se soit bien chargé de la couleur du succin. Il faut mettre le succin en poudre, afin que le menstrue le pénètre plus facilement : cette teinture n'est que la partie résineuse ou grasse du karabé, dont l'esprit-de-vin s'est empreint : une liqueur qui ne serait point spiritueuse, dissoudrait peut-être le succin ; mais ce qu'elle aurait dissous serait plus impur : c'est pourquoi l'on doit toujours employer un dissolvant qui soit de la même nature que la substance qu'on veut dissoudre.

b. La note de M. Baron ajoute : Il y a si peu de doute à cela, qu'une liqueur purement alcaline, telle que l'huile de tartre, par défaillance, dissout beaucoup mieux le

succin que ne le fait l'esprit-de-vin le mieux rectifié, qui n'opère cette dissolution qu'avec peine et fort imparfaitement; que lorsqu'on veut avoir une bonne teinture du succin, il faut y employer un alcali fixe, afin que l'esprit-de-vin trouve plus de facilité à pénétrer cette substance bitumineuse, qui est la seule partie dont il se puisse charger. Parmi un grand nombre de procédés décrits par les auteurs de chimie, pour préparer la teinture du succin par l'intermède de l'alcali fixe, il n'en est point de préférable à celui du célèbre Hoffman : il consiste à mêler exactement ensemble parties égales de succin et de sel de tartre réduits chacun en poudre subtile ; on met ce mélange dans un matras, et après avoir versé par-dessus de l'esprit-de-vin jusqu'à la hauteur de quatre doigts, et avoir laissé le tout en digestion pendant quelque temps, on en fait la distillation au bain de sable, pour en tirer une liqueur spiritueuse, imprégnée de l'huile subtile et aromatique du succin. Cette liqueur acquiert la plus grande perfection par le procédé suivant. On réduit en poudre très-fine une nouvelle portion de succin transparent; et après l'avoir étendu sur une table de marbre poli, on y verse goutte à goutte de l'huile de tartre par défaillance, pour faire prendre au mélange une consistance pultacée que l'on lui enlève après l'exsiccation. M. Baron continue ainsi :

Je vais me borner à expliquer comment l'alcali fixe contribue à faciliter la dissolution du succin par l'esprit-de-vin. Pour cela, il suffit d'observer que le succin est composé, comme on en sera convaincu par son analyse, d'un acide minéral combiné avec une huile de pétrole ; que l'esprit-de-vin n'a que très-peu de prise sur cette espèce d'huile, par rapport à l'abondance et à la nature de l'acide qui lui est uni, et que de là vient la difficulté qu'on éprouve à dissoudre le succin par l'esprit-de-vin. Or, l'alcali a la double propriété de s'unir aux huiles et aux acides, et de former avec les premières un composé savonneux, et avec les secondes, un composé salin, d'une nature moyenne ou neutre ; par conséquent, cette espèce de menstrue est en état d'attaquer tout à-la-fois les deux principes du succin, et d'opérer la dissolution de cette résine minérale, et même de la décomposer en quelque

façon, en rompant l'union de l'acide avec l'huile essentielle. On conçoit donc par-là que le succin ayant été bien pénétré par l'alcali fixe, l'huile de pétrole qui entre dans la composition de ce minéral résineux, se trouve après cela dépouillée de l'acide qui mettait obstacle à sa dissolution par l'esprit-de-vin ; et en conséquence celui-ci trouve beaucoup plus de facilité à extraire l'huile essentielle du succin et à s'en charger : d'où il suit évidemment que la dissolution du succin par l'esprit-de-vin est mal-à-propos appelée dissolution, puisqu'elle n'est, à proprement parler, qu'une simple extraction de la portion huileuse de ce minéral.

Voir ensuite, dans le même traité de M. Lémery, l'article de la *distillation* du succin.

XI. M. Lémery, dans son *Cours de Chimie*, pag. 583, dit que le succin est aussi employé pour le vernis, et qu'on le fait fondre au feu. Là-dessus son commentateur, Baron, ajoute en note : Voilà une proposition trop vague et trop générale : le succin n'est pas employé indifféremment dans toutes sortes de vernis, mais seulement dans une espèce de vernis gras, qu'on appelle *vernis à l'ambre*. Mais il ne suffit pas pour cela de faire fondre simplement le succin au feu, comme dit notre auteur. Quelqu'un qui, d'après une pareille instruction, voudrait faire du vernis à l'ambre, serait fort embarrassé comment s'y prendre pour réussir. Tout le secret des ouvriers, car ils sont fort mystérieux là-dessus, consiste, au rapport d'Hoffmann, à ajouter de l'huile cuite dans l'opération, avant de faire fondre le succin réduit en poudre ; et lorsqu'il est bien fondu, on dissout le tout dans l'esprit de térébenthine. D'autres procèdent autrement ; ils mettent sur le feu, dans un vaisseau convenable, tel qu'une marmite de fer, garnie d'un couvercle qui la ferme exactement, une demi-once de térébenthine ; lorsqu'elle est bien liquide, ils y ajoutent six onces d'huile de lin cuite, et presque bouillante.

XII. *a*. L'Encyclopédie, fort succincte sur nos trois arts, au mot *vernis*, nous donne trois manières de dissoudre l'ambre. L'expérience nous apprend que l'ambre contient une partie visqueuse, aqueuse ou mucilagineuse ; en conséquence, il exige ordinairement qu'on le fasse évaporer

à un très-grand degré de chaleur, avant que de pouvoir le dissoudre aisément dans l'huile, avec laquelle il forme ensuite une substance d'une nature composée de celle d'une huile, d'une gomme ou d'une résine : l'huile éthérée de térébenthine ne la dissoudrait même pas, à moins qu'elle ne fût épaissie, et qu'on ne l'eût rendue propre à ce dessein par le moyen d'une huile sèche.

L'huile même dégraissée ne peut point dissoudre l'ambre, ni l'huile éthérée de térébenthine, à laquelle on incorporerait une huile sèche : voilà ce que l'expérience démontre. Ces deux menstrues ne peuvent s'amalgamer avec l'ambre, que lorsque celui-ci est en fusion, mais jamais ne peuvent servir de dissolvans.

b. Il paraît évident, d'après ces observations, que l'ambre n'est pas seulement résineux, mais mucilagineux; ainsi, lorsqu'on voudra tenter de fondre ensemble de petits morceaux d'ambre pour en former une seule masse, on fera bien de considérer cette substance comme mucilagineuse, et par conséquent propre à se dissoudre :

1°. Dans une huile épaissie par une évaporation préalable de ses parties aqueuses, ou par la destruction de la portion la plus mucilagineuse.

2°. En la faisant bouillir dans une lessive de sel de tartre ou de chaux vive, ou dans quelque substance plus âcre et plus alcaline encore.

3°. Le digesteur paraît très-propre à dissoudre cette substance résineuse et mucilagineuse, par le moyen d'une huile par expression qu'on ajoute à l'ambre, qu'on réduit en poudre subtile; on empêche ensuite l'un et l'autre de brûler par l'interposition de l'eau. Nous recommandons surtout, dans cette opération, une digestion lente et modérée, plutôt qu'un très-grand degré de chaleur. L'expérience que nous venons de donner, nous indique donc trois différentes méthodes pour dissoudre l'ambre, sans détruire considérablement sa texture, ou du moins nous met en état de pouvoir lui rendre sa première forme, et d'en refaire une espèce d'ambre par une opération très-unie. *Schav. Essai Chimical.*

XIII. Le *Parfait Vernisseur* nous indique différens procédés que nous allons examiner, *page* 122. Un habile chimiste m'ayant assuré que le fond de l'ambre se

dissout facilement, et se fond comme la cire, après qu'on en a séparé l'huile par la distillation, cela m'a fait naître l'idée d'employer le procédé suivant, qui procure la dissolution de l'ambre sans l'intermède de l'huile de lin, et la séparation du fond de l'ambre d'avec son huile.

Son premier procédé consiste à faire torréfier à feu nu l'ambre; et lorsqu'il est en état de fusion, de le verser dans un seau plein d'eau qui le reçoit, et tombe au fond, laissant sur la surface de l'eau les parties huileuses qui y surnagent, que l'on ôte ensuite avec une grande cuiller, et en versant par inclination : on ne réserve que l'ambre qui est au fond, sous la forme d'une matière glaireuse : pour l'avoir à part, on fait évaporer l'eau jusqu'à ce que l'ambre reste seul, qu'on retire ensuite pour le mettre dans des bouteilles bouchées. Lorsqu'on veut se servir de l'ambre ainsi préparé, on en mêle avec les couleurs noires, brunes, rouges ; on étend pour cela l'ambre coloré avec un pinceau, le plus légèrement qu'il est possible : s'il n'était pas assez coulant pour pouvoir l'appliquer uniment, on y ajouterait de l'esprit de térébenthine, pour le mettre au point nécessaire.

XIV, *page* 128. Pratique pour dissoudre l'ambre avec de la liqueur de cailloux. Après avoir indiqué la manière de faire cette liqueur, l'auteur ajoute : Prenez de l'ambre la quantité qu'il vous plaira, mettez-le dans un matras, ou autre vaisseau de verre propre à aller au feu ; versez dessus de la liqueur dont on vient de donner la composition, jusqu'à ce que l'ambre soit bien humecté, et même que cette liqueur surnage un peu ; faites ensuite digérer le tout sur un feu de sable dans ledit matras, ou bouteille ouverte, pendant quelques heures, et autant de temps qu'il faut pour que cette liqueur s'exhale. Lorsqu'elle est évaporée, on retire le vaisseau du feu pour la laisser un peu refroidir : on verse alors sur l'ambre de l'esprit-de-vin rectifié, autant qu'il en faut pour le bien humecter, et même un peu surnager : on remet le vaisseau sur un feu de sable, et on l'y laisse en digestion à une chaleur modérée, jusqu'à ce que l'ambre soit dissous, de façon qu'il ne reste que fort peu de marc.

Si l'ambre n'est pas parfaitement dissous, il faut reverser par-dessus du nouvel esprit-de-vin, et le mettre de nou-

veau en digestion, jusqu'à ce que l'ambre se résolve en essence, qu'on peut réduire en telle consistance que l'on veut, en faisant évaporer l'esprit-de-vin en plus ou moins grande quantité.

Cette composition, ainsi que les précédentes, est également propre à dissoudre le copal, qui est indissoluble dans l'esprit-de-vin : on pourrait aussi s'en servir pour dissoudre la gomme laque plate, et les autres résines et bitumes qu'on voudrait faire entrer dans la composition de différens vernis. On pourrait, pour cet effet, conserver ces matières ainsi disposées, séparément et d'une consistance liquide, dans des vaisseaux de verre, pour mêler ensuite ces différentes dissolutions dans des proportions convenables pour composer sur-le-champ diverses sortes de vernis.

XV. Composition de l'esprit-de-vin urineux, propre à dissoudre toutes sortes de résines, bitumes, et autres corps huileux.

Prenez une livre de sel ammoniac, demi-livre de sel de tartre et une livre d'esprit-de-vin bien rectifié : distillez le tout ensemble, et il passera une liqueur dans le récipient, propre à la dissolution dont il s'agit. Il est aisé de voir que dans cette opération le sel de tartre s'empare de l'acide du sel ammoniac, et forme avec lui un sel neutre qui reste dans l'alambic, tandis que l'esprit urineux, dégagé de l'acide, passe avec l'esprit-de-vin dans le récipient.

XVI. 130. Autre liqueur urineuse pour le même objet. On prend parties égales de sel ammoniac et de chaux vive, et on les broie continuellement sur un marbre : pendant cette opération, la matière exhale une odeur très-pénétrante et très-fétide, mais point malfaisante : on humecte de temps en temps ce mélange en le broyant, et on en fait une espèce de pâte, qui, étant exposée à un air humide, se résout, pour la plus grande partie, en une liqueur urineuse tout-à-fait limpide : on peut se servir de cette liqueur comme de celle de cailloux, en y ajoutant de l'esprit-de-vin.

XVII. Plusieurs ouvriers, ajoute le *Parfait Vernisseur*, et particulièrement les vernisseurs en carrosses, font fondre doucement l'ambre dans un creuset, jusqu'à ce qu'il devienne noir, ensuite le réduisent en une poudre

qui a l'œil brun ; et font bouillir cette poudre dans de l'huile de lin, ou dans un mélange d'huile de lin et d'huile de térébenthine : ils choisissent communément l'huile cuite pour cet effet ; mais il paraît plus à propos de préférer l'huile naturelle et non cuite, afin que l'ébullition nécessaire pour acquérir la cuisson convenable puisse être employée dans le même temps pour la faire agir sur l'ambre.

XVIII. On trouve, dans un ouvrage de M. Stockar, imprimé à Leyde, en 1760, sous le titre de *Specimen inaugurale de Succino*, plusieurs expériences sur cette matière. Il a trouvé qu'en continuant pendant douze heures une chaleur vive, et en confinant la vapeur autant que des vaisseaux de terre peuvent la supporter, l'ambre était dissous parfaitement dans les huiles tirées par expression et dans la térébenthine.

Stockar fait une autre observation ; c'est que le succin qu'il analyse se trouve sur les montagnes, près de Neufort, en Suisse, dans le chevelu des racines ou souches enfouies, dont on a abattu les tiges depuis long-temps.

XIX. Hoffmann, Observations Physico-Chimiques, dit : Je ne puis me dispenser de rapporter une expérience curieuse que je fis, il y a quelques années, avec l'ambre. Je mis quelque peu d'ambre pulvérisé dans un vaisseau de verre, et je versai deux fois autant d'huile d'amande douce : je plaçai ensuite le vaisseau dans un autre, fait exactement comme la machine digestive de Papins, qui était au tiers plein d'eau ; et après l'avoir exactement bouché, je l'exposai pendant plus d'une heure à un feu modéré : je retirai le vaisseau lorsqu'il fut refroidi, et je trouvai l'ambre dissous en une matière gélatineuse, transparente, sur laquelle nageait une petite quantité d'huile fluide. Il paraît, ajoute Hoffmann, par cette expérience, que les huiles tirées par expression ont beaucoup de vertu pour dissoudre l'ambre, surtout lorsque l'élasticité de l'air est augmentée, et les corpuscules de l'huile poussés avec violence dans les petits pores de l'ambre par la machine de Papins.

XX. Henkel, dans sa Pyritologie, *page* 136, dit que le succin est un corps qui tire immédiatement son origine et ses principes des sucs gras de la terre, comme tous les

minéraux qui se trouvent dans son sein. Il prétend que par l'analyse chimique il se dissout en partie dans l'esprit-de-vin, surtout lorsqu'il est huileux, et qu'il donne un sel volatil qui ne fait point effervescence avec les acides, quoiqu'il en fasse avec l'huile de tartre.

Page 297 du même ouvrage, on trouve une dissertation sur le succin fossile de Saxe, où il déclare, pour rendre encore plus sensible l'affinité qu'il y a entre le succin et l'acide de vitriol, que c'est ce même acide qu'on doit employer pour favoriser cette dissolution, et que le reste ne dépend que d'une certaine manipulation.

XXI. Dictionnaire de Médecine, *in-fol.*, au mot *ambre*. Il est bon de savoir, premièrement, que l'ambre se dissout totalement lorsqu'on le fait bouillir avec une lessive forte, que l'on prépare avec le sel caustique du régule d'antimoine, qui se fait en faisant fondre, dans un creuset, à feu violent, deux parties de nitre avec une de régule d'antimoine. Ce sel étant mêlé avec une quantité égale d'ambre, se dissout presque entièrement, lorsqu'on les fait bouillir ensemble dans une quantité suffisante d'eau; il y a même cela de particulier, que la lessive, qui avait auparavant une saveur caustique, perd une grande partie de son acrimonie, et devient plus tempérée. Ce qui vient peut-être de ce que le sel lexiviel est neutralisé par l'acide de l'ambre, qui, étant réduit en liqueur par ce moyen, devient un remède excellent.

XXII. Le lecteur ne sera peut-être pas fâché de savoir la manière dont on dissout l'ambre pour en composer un vernis, dont les ouvriers font un grand secret. *Dictionnaire de Médecine.*

On fait fondre une livre d'ambre pulvérisé sur un feu de charbon, dans un vaisseau de terre qui n'est pas vernissé; et on le verse, pendant qu'il est fluide, dans un plat de fer: on le pulvérise une seconde fois; et on le dissout ensuite tout-à-fait dans un vaisseau de terre pareil au précédent, après y avoir ajouté de l'huile de lin préparée, et cuite avec de la litharge et de l'esprit de térébenthine.

Il paraît clairement, par ce procédé, que l'ambre contient beaucoup d'humidité aqueuse et mucilagineuse, dont on doit le séparer en le faisant fondre, pour que l'huile de lin et l'esprit de térébenthine puissent pénétrer aisément

dans le corps résineux qui reste : l'huile distillée, quelque subtile qu'elle soit, n'est point propre à dissoudre l'ambre, à moins qu'on ne la tempère avec une huile tirée par expression ; ce qui prouve évidemment que la substance de l'ambre contient, avec ses parties résineuses, quelque chose de mucilagineux.

XXIII. M. Rouelle, dans son *Cours de Chimie*, dont on a bien voulu me confier un manuscrit, dit à l'article *Succin* :

On met le succin dans une petite marmite de fer, dont le couvercle ferme exactement : on l'y fond à grand feu ; quand il est bien fondu, on y introduit l'huile de lin aussi bouillante ; on les remue bien ensemble ; on mêle, avec le vernis, l'huile ou l'essence de térébenthine ; autrement il serait trop épais.

Les huiles essentielles, ni celles par expression, ne dissolvent point le succin. M. Rouelle dit avoir vainement essayé de le dissoudre dans ces matières, par une digestion de seize mois : il l'a aussi tenté en faisant bouillir les huiles, toujours inutilement. Il faut, ajoute-t-il, pour faire le vernis : 1°. que l'huile soit rendue siccative avec de la mine de plomb ; 2°. que le succin soit fondu, et l'huile bouillante : il faut, pour fondre le succin, un degré de chaleur supérieur à celui qui fait bouillir l'huile ; si l'huile n'était pas bouillante, le succin fondu se grumelerait ; si le succin était fondu en poudre très-fine, l'huile surnagerait sur le succin fondu, au lieu que les grumeaux pesans s'y enfoncent, et se fondent à leur tour. On met d'abord la térébenthine, puis le succin grumèle : on le couvre exactement, de peur que la matière ne s'enflamme par le contact de l'air. Pour s'en servir au pinceau, on l'étend dans l'huile essentielle de térébenthine.

XXIV. M. Macquer, que j'ai l'honneur d'avoir pour censeur, dans ses *Élémens de Chimie*, page 204, dit qu'on dissout dans les huiles, et à l'aide du feu, les bitumes ou résines sur lesquels l'esprit-de-vin n'a point d'action, et qu'on en forme une autre espèce de vernis que l'eau ne peut altérer. Ces vernis sont ordinairement colorés et beaucoup plus longs à sécher : ils portent le nom de Vernis gras. Dans son Dictionnaire de Chimie, au mot *Bitume*, M. Macquer renvoie à l'article Vernis

et Succin, qu'on ne trouve pas dans ce volume. Le suffrage de cet habile homme aurait marqué sans doute, et fixé les opinions.

Voir une Dissertation sur l'ambre, Journal Économique, février 1760.

Sur le Copal.

XXV. Il y a dans le tome IX de la Collection académique, contenant les Mémoires de l'Académie de Berlin, un article ayant pour titre : *Recherches historiques et chimiques sur le Copal*, par M. Lehmann; nous y renvoyons le lecteur : nous nous contenterons seulement d'indiquer les résultats des expériences, pour déterminer dans quelle classe on peut ranger le copal.

L'auteur pense que le copal est un bitume. En effet, dit-il, le copal, par sa figure extérieure, par sa forme indéterminée, par les insectes qui s'y trouvent renfermés, aussi bien que par ses différentes couleurs, ressemble très-fort au succin, et par conséquent à un bitume : il devient fort électrique, et garde son électricité pendant un espace de temps assez considérable; il ne la perd même pas quand on le brûle à la chandelle.

2°. Il donne sur le feu, en brûlant, une flamme claire, de fortes vapeurs, une fumée épaisse, et une odeur particulière comme les autres bitumes, tels que l'ambre, etc.

3°. Après avoir été consumé, il laisse, comme le font en partie les bitumes, un beau résidu léger et noir, qui a beaucoup de ressemblance avec l'asphalte brûlé.

4°. Il ne se laisse dissoudre aisément, ni dans l'esprit-de-vin, ni dans aucun autre menstrue, à l'exception de l'huile de térébenthine; et ces menstrues n'en viennent à bout qu'après une forte digestion et ébullition. Si c'était une gomme, il faudrait au moins que l'eau distillée pût en dissoudre quelque chose ; si c'était une résine, elle devrait se dissoudre aisément, au moins dans l'alcohol; si c'était une gomme-résine, les deux menstrues devraient en attirer au moins ce qui leur convient. Puis donc que les choses ne se passent pas de cette manière, c'est une nouvelle preuve que c'est un corps d'un tout autre ordre, et qu'on ne peut le regarder que comme un bitume.

5°. Le copal, en le distillant, donne son peu de flegme, sa double huile en grande quantité, et sa terre de poix, comme les autres bitumes.

6°. Son flegme se comporte comme le flegme qu'on tire de la distillation de l'ambre *per se* seulement; il n'est pas mêlé avec un sel volatil acide.

7°. L'huile qu'on en tire par la distillation a la même couleur, la même odeur bitumineuse, et le même poids spécifique que l'huile de succin.

8°. On obtient, par sa rectification, la même sorte d'huile que fournissent les huiles bitumineuses rectifiées, et elle a la même vertu de dissoudre les corps, et les mêmes propriétés que les autres huiles éthérées bitumineuses.

9°. Cette huile se mêle plus difficilement avec l'esprit-de-vin, que les huiles éthérées du règne végétal.

XXVI. 10°. Le copal, avec l'huile de térébenthine, donne un vernis qui est, pour la plus grande partie, semblable au vernis d'ambre. Voyant donc que l'huile de térébenthine attaquait si bien le copal, j'en pris un loth, ou demi-once, dit le dissertateur, auquel je joignis deux onces ou quatre loths d'huile de térébenthine : je fis bouillir le tout convenablement au bain-marie, et cela entra en solution d'une manière assez complète pour donner un beau vernis clair, d'un jaune couleur d'or, qui, ayant été délayé avec de la nouvelle huile de térébenthine, et passé convenablement à travers un drap net, donnait un lustre encore plus beau que celui que j'avais préparé avec l'esprit-de-vin.

XXVII. Des expériences réitérées m'ont appris, dans la suite, que quelques autres huiles éthérées sont aussi propres à dissoudre le copal; et j'ai procuré de semblables solutions avec l'huile de sabine, et avec celle de menthe : au contraire, les huiles exprimées, comme celles de lin, d'olive, d'amandes, en bouillant avec le copal, n'en dissolvent rien; il demeure au fond, sous la forme d'une masse recuite.

Les menstrues alcalins ne sont pas capables de le dissoudre; car ayant employé l'huile de tartre par défaillance la plus pure, aussi bien que l'esprit de sel ammoniac préparé avec le sel alcali fixe, la chaux vive et la céruse,

je ne remarquai point qu'il en résultât aucun changement. L'esprit-de-vin le plus rectifié, et le meilleur esprit-de-vin tartarisé, n'ont pas été plus efficaces.

XXVIII. D'après M. Margraf, j'ai pris une drachme de copal réduite en poussière déliée, sur laquelle je versai un loth d'esprit-de-vin tartarisé, et je fis bouillir le tout dans un alambic de verre de médiocre grandeur : comme par ce moyen l'esprit-de-vin s'envolait en grande partie, j'en versais peu à peu de nouveau, de façon que j'en employai cinq onces à cet usage; au moyen de quoi tout le copal fut dissous, à la réserve d'une petite quantité de matière blanche et gluante, qui se laissait étendre et travailler comme une résine, sans pourtant s'attacher fortement aux doigts.

XXIX. Je pris ensuite les masses gluantes; j'y versai dessus une demi-once d'une huile de térébenthine pure; je fis bouillir le tout au feu de sable, et j'obtins, par ce moyen, un beau vernis à laque, qui séchait bien, et donnait un fort beau lustre, fort propre à relever les couleurs vives.

XXX. Lorsque j'eus l'honneur de communiquer cette expérience à M. Eller, il me dit que la solution du copal s'effectuait encore mieux dans du bon esprit-de-vin camphré. Je pris donc deux onces de l'esprit-de-vin le mieux rectifié, dans lequel je fis dissoudre autant de camphre qu'il était possible; je versai ensuite cet esprit sur du copal réduit en poussière déliée, et je mis le tout, bien bouché, à une douce digestion, secouant en même temps souvent ce mélange; et, de cette manière, je parvins à la solution du copal, à une très-petite quantité près. Cette solution donne pareillement une espèce de vernis fort délié, mais clair.

L'auteur rapporte ensuite différentes expériences qu'il a faites, par la voie sèche, sur le copal et sur son huile; d'où il conclut que l'ambre et le copal, dans leur origine, sont des résines fluides, qui, dans la suite du temps, se coagulent au moyen d'un acide du règne minéral; de sorte que le tout se réduit à la quantité plus ou moins grande dans laquelle cet acide afflue, ou dans la manière dont il attaque telle espèce de parties constitutives, et s'unit plus ou moins avec elles.

Son *caput mortuum* est pareil à celui de l'ambre : il se laisse travailler comme lui ; seulement il est beaucoup plus mou ; ce qui vient de la plus grande quantité de parties huileuses ; car tandis que l'ambre donne à peine trois quarts d'huile, on en tire du copal jusqu'à sept-huitièmes.

XXXI. C'est avec de l'huile, à laquelle j'avais fait prendre beaucoup de consistance, que j'avais trouvé le moyen de joindre à du copal dissous dans l'esprit-de-vin, que je faisais des bâtons de vernis qui, quoique gras, se durcissaient sur-le-champ ; il était déjà sec au point de pouvoir être manié avant que d'être étendu sur les pièces où on le voulait, et il devenait dur presque aussitôt qu'il y avait été appliqué. La manière dont on l'appliquait ne peut être d'usage que pour vernisser des ouvrages de métal. *Mémoires de l'Académie des Sciences*, année 1746, *page* 494, par M. de Réaumur.

XXXII. Le *Dictionnaire de Médecine*, au mot *Copal*, prétend qu'on le fait dissoudre dans l'huile d'aspic ; et M. Macquer a eu la bonté de me confier une petite bouteille dans laquelle il y avait du copal fondu dans l'huile d'anis.

RÉFLEXIONS.

J'ai réuni sous un même point de vue le plus grand nombre d'observations qu'il m'a été possible de rassembler sur les deux principales matières qui entrent dans la composition du vernis gras. Je me contente de les citer sans critique ni remarques, puisque, comme je l'ai annoncé, je ne suis pas chimiste, et que je n'ai aucune notion de cet art sublime ; il ne me conviendrait pas de jeter des doutes sur des procédés et des résultats que prétendent avoir obtenus d'habiles chimistes ; et, quoique je présume bien que tous ne sont pas

exacts, ayant tenté par moi-même quelques expériences, cependant je suis trop peu initié dans les mystères de leurs opérations, pour assurer positivement que tel ou tel auteur, digne de foi, s'est trompé. Dans les distillations et les analyses, tout dépend d'une grande habitude à manipuler; en outre, il faut des connaissances recherchées pour saisir à propos le fait de l'expérience; n'ayant ni la pratique, ni la théorie, je me contente de présenter mes réflexions. Les savans y auront tels égards qu'ils jugeront à propos; mais auparavant de raisonner sur les faits, analysons les autorités ci-dessus citées.

J'ai rangé le succin dans la classe des bitumes. Il paraît que depuis Tacite, jusqu'au commencement de notre siècle, on croyait que c'était une résine qui exsudait de certains arbres; on l'a rangé successivement dans les végétaux, les minéraux, les fossiles. On ignore encore si c'est une résine ou un minéral; c'est ce qui nous a déterminé, d'après les observations ci-dessus, à le mettre au nombre des résines bituminisées, faisant l'anneau de la chaîne qui lie le végétal au minéral: on n'a pas éclairci si celui qui se trouve sur le bord de la mer est le même que celui qu'on rencontre dans le sein de la terre; on pourrait voir par les observations les plus récentes, qu'il tire sa substance des sucs gras de la terre, qu'il n'exsude d'aucun arbre; enfin, que c'est un bitume fossile. *Observ.* 1, 4, 5, 9, 20.

Les savans paraissent s'accorder à dire qu'il contient beaucoup de sel volatil acide. *Observ.* 1, 2, 3, 9, 10, 20.

Qu'il est poreux, mucilagineux; qu'il contient

du flegme et des parties aqueuses. *Observ.* 2, 5, 12, 22. Ce fait de son état mucilagineux ne nous paraît pas démontré.

Qu'il contient de la terre morte 1; qu'il donne de la teinture 5, 6; qu'il contient beaucoup d'huile 12, 13; que son sel est acide, puisqu'il fait effervescence avec les alcalis 3; que toute la substance du succin peut se convertir en huile, si on a la précaution d'animer l'esprit-de-vin par le sel de tartre 5, 6; peut-être aurait-on mieux dit, qu'il se résout sous une forme concentrée, qui lui donne l'apparence d'une huile; que l'esprit de sel ne coagule pas avec les huiles. *Observ.* 7.

Qu'il est dissoluble dans l'huile de nard, de pétrole 6, dans l'huile distillée de lavande 7; dans l'esprit-de-vin animé de sel de tartre 5, 6, 10 *b*, avec l'huile de lin 7, 11, 18 *∂*, avec la cendre du sang et d'une peau de lièvre, qui donnent un sel alcali, ainsi qu'avec l'esprit-de-vin bien déflegmé 8, avec le sel de tartre mêlé à l'huile de tartre par défaillance, et l'huile de tartre par défaillance seule 10 *b*, dans une lessive de sel de tartre seul 12 *b*, avec de la chaux vive 12 *b*, avec de la liqueur de cailloux 14, avec de l'esprit-de-vin urineux 15, 16, dans des huiles tirées par expression; et dans la térébenthine 11, 17, 18, 24, ce qui est démenti par l'*Observ.* 23; dans l'huile d'amande douce, à l'aide de la machine de Papins 19; dans l'esprit-de-vin, par l'intermède de l'acide du vitriol 20, avec une lessive forte que l'on prépare avec le sel caustique du régule d'antimoine 21.

J'ai pareillement rangé le copal dans la classe des bitumes; l'observation 25 en démontre la rai-

son. Le dissertateur le croit dissoluble dans l'huile de térébenthine 26; dans quelques huiles éthérées, telles que celles de sabine et de menthe; qu'il ne l'est point dans les huiles exprimées, ni dans les menstrues alcalins, tels que l'huile de tartre par défaillance, et le sel de tartre; que l'esprit-de-vin rectifié et l'esprit-de-vin tartarisé n'ont aucun effet 27 (1); que cependant ce dernier parvient à l'amollir, et que l'huile de térébenthine bouillie parvient à en dissoudre les masses gluantes 29, dissoluble dans l'esprit-de-vin camphré. M. de Réaumur prétend l'avoir fait dans l'huile d'aspic et l'esprit-de-vin 31, 32. Il l'est certainement dans l'huile de lin; j'en ai fait la dissolution, et M. Macquer m'a fait voir une bouteille où il y en avait de fondu dans l'huile d'anis.

Il paraît que le copal a beaucoup d'analogie avec le succin; il a comme lui son *caput mortuum*; il est moins dur par sa plus grande quantité d'huile; c'est un vrai bitume comme l'autre, quoique les dissolutions s'en opèrent par des voies différentes.

Voilà les faits. Voici mes raisonnemens.

On ne doit point oublier que je ne considère le succin et le copal que sous le point de vue de leurs propriétés pour le vernis. Il paraît, en général, que les chimistes les ont plus analysés en physiciens, dans la vue d'en employer les produits dans les médicamens.

On doit, pour la perfection de l'art du vernis-

(1) On a vu, pages 238 et 254, que nous l'avons dissous, au moins en grande partie, dans de l'esprit-de-vin.

4

seur, désirer, ou que les vernis à l'esprit-de-vin acquièrent plus de solidité, ou que les vernis gras deviennent plus brillans. Les premiers sont peu durables; la sandaraque est trop molle, la térébenthine n'est que brillante, l'esprit-de-vin léger. Les seconds sont moins beaux; l'altération qu'occasionne au copal et au karabé l'action violente du feu, gâte leur transparence; et l'huile qu'on y introduit, quelque nette et blanche qu'elle soit, les ternit toujours. L'esprit-de-vin s'incorpore avec les matières en même temps qu'elles se fondent; il les maintient ensuite dans un état de fluidité, et paraît les rendre à elles-mêmes par son évaporation; d'où il résulte que la qualité des matières qui entrent dans la composition des vernis clairs, n'est nullement altérée par le mélange de l'esprit-de-vin, au lieu que dans les vernis gras il faut, pour ainsi dire, violenter les substances, les forcer à recevoir l'huile; elles ne se rendent qu'à une chaleur violente : elles se refuseraient à la dissolution, si en les faisant bouillir avec l'huile, on n'employait une action du feu bien plus violente que celle qui suffit à l'huile, ce qui l'altère et la brûle : il y a donc moins d'homogénéité; cette contrainte qu'elles éprouvent doit leur faire perdre de leurs qualités; aussi sans cette huile qui retient, pour ainsi dire, les parties qui s'échappent, ou plutôt qui cherchent à les remplacer, ces substances ne pourraient jamais recouvrer leur beauté, leur force et leur transparence; encore en perdent-elles beaucoup, que cette substitution ne leur restitue jamais.

Il est démontré par une pratique constante,

qu'il n'y a que trois liquides qui puissent entrer dans la composition des vernis : savoir, l'esprit-de-vin, l'huile de lin préparée, et l'essence de térébenthine, ainsi qu'on l'a établi dans le commencement de cette partie. Il paraît démontré dans la pratique, j'entends la pratique des manipulateurs, comme moi, que l'esprit-de-vin et l'essence ne peuvent dissoudre ni le copal, ni le succin, et que l'huile ne les fond que difficilement, en sacrifiant sa beauté et sa blancheur. Cependant les observations ci-dessus semblent nous dire positivement le contraire : elles font l'énumération de plusieurs liquides propres aux vernis, et présentent différens menstrues pour fondre ces deux matières, soit qu'on emploie les menstrues seuls, soit qu'on les fasse aider par quelques intermèdes. Avant que d'adopter aveuglément ces diverses opinions, il serait essentiel de s'assurer :

1°. Si les différens liquides qu'on emploie pour faire le vernis, ont toutes les propriétés nécessaires, ou plutôt s'ils n'en ont pas qui leur soient contraires. Ainsi il faudrait soumettre à un scrupuleux examen les esprits-de-vin tartarisés, camphrés, surtout ceux qu'on animerait par les alcalins, de même que les huiles de nard, de pétrole, les huiles par expression, les huiles éthérées, telles que celles de sabine, de menthe, d'aspic, etc.

2°. Si, en leur supposant toutes les qualités requises, elles peuvent procurer les dissolutions des matières. En admettant encore cette dissolution, si ces liquides maintiendraient ces matières dans un état de fluidité capable de recevoir

ou l'huile de lin, ou l'essence de térébenthine, ou tel autre liquide nécessaire pour pouvoir les employer.

3°. Si les menstrues qu'on emploie seuls sont suffisans pour dissoudre nos bitumes. S'ils le sont, il faudrait encore savoir si la dissolution arrivée par ces menstrues n'altérerait pas leurs qualités, c'est-à-dire la transparence et la solidité, qui sont les deux plus essentielles au vernis. Ainsi il ne s'ensuit pas de ce qu'on peut dissoudre peut-être le succin dans l'huile de nard, de pétrole, d'aspic, et le copal dans les huiles de sabine, de menthe, ou dans l'esprit-de-vin tartarisé ou camphré; il ne s'ensuit pas, dis-je, qu'on pourrait employer cette dissolution comme vernis; elle peut y être ou inutile, ou nuisible; et de ce qu'on peut dissoudre ces deux substances dans l'huile de lin dégraissée, ou autre huile, on n'en doit pas conclure que le procédé est suffisant, puisque, comme on l'a démontré, l'huile les ternit, et se brûle souvent elle-même.

4°. Si les intermèdes qu'on emploie, soit dans les huiles, soit dans l'esprit-de-vin, tels que les sels de tartre, l'acide du vitriol, les scories du régule d'antimoine, l'huile de tartre par défaillance, dissolvent aisément ces deux substances. En le supposant, si ces intermèdes ne lui donneraient pas du flegme ou de l'humidité; ce qui est contraire à l'essence du vernis, suivant nos principes, et le rendrait sujet à gercer : ou bien, si la dissolution qu'ils peuvent procurer serait assez bien faite pour que les matières ou les liqueurs n'en fussent point altérées.

5°. En poussant plus loin le raisonnement, et

admettant que ces intermèdes facilitent les dissolutions, et soient contraires à l'état du vernis, il faudrait s'assurer si on ne pourrait pas les faire évaporer, et si l'évaporation, en rendant les matières à elles-mêmes, les laisserait dans un état de fluidité capable de recevoir ou l'esprit-de-vin, ou l'huile; si elles ne se recoaguleraient pas aussitôt l'absence des intermèdes.

Ainsi l'on voit qu'en admettant pour vrais et constans tous les procédés qu'on annonce dissoudre le copal et le karabé, il pourrait se faire que la question proposée, s'il y a des menstrues qui dissolvent ces deux substances, fût encore à résoudre, surtout pour faire des vernis, et que le principe posé dans le cours de mon ouvrage, qu'ils ne sont bien solubles que par la torréfaction, demeurât pour constant et dans toute sa valeur.

A ces raisonnemens, je joins mes observations.

La partie principale ou constituante du succin et du copal paraît être l'huile : il paraît même que c'est elle qui leur donne la transparence; du moins je le présume; le copal est beaucoup plus transparent, et d'après l'*Observation* 30 ci-dessus, il donne beaucoup plus d'huile que le succin; mais aussi le succin contenant plus d'acide, paraît devoir à ce principe la dureté qui le caractérise et le distingue du copal.

Il est certain que l'un et l'autre, dans leur origine, ont dû être liquides 40 *b*; les insectes qu'on y trouve enfermés, le prouvent; qu'ensuite ils se sont durcis. Le secret de l'art serait donc de faire comme la nature, c'est-à-dire de leur faire perdre à l'un et à l'autre leur forme concrète, de les maintenir pendant le temps nécessaire dans leur

premier état de mollesse, et ensuite de leur rendre leur solidité.

La torréfaction les dissout à la vérité; mais en faisant évaporer le flegme, le sel, l'huile, elle dissipe les premiers principes. Il faut faire bouillonner la matière; l'effervescence passée, les substances reprennent bien leur consistance; mais elles sont moins transparentes, moins solides; les morceaux en sont friables et cassans comme la résine. Ainsi la torréfaction ne peut nous suffire qu'à défaut d'autres moyens pour les dissoudre, et ne remplit pas l'objet que cherche et désire l'artiste.

C'est par la réunion de leurs principes que le copal et le karabé sont brillans et solides : c'est donc en tâchant de les conserver, qu'on parviendrait à imiter la nature; ou si les procédés exigeaient absolument qu'on en sacrifiât, il faudrait tâcher de les remplacer par d'autres homogènes.

Je crois que c'est singulièrement l'huile de ces deux substances qu'il faudrait précisément ménager : c'est à elle qu'on doit sûrement la beauté des vernis gras; cela est si vrai, que lorsque les bons manipulateurs veulent avoir de beaux vernis, ils n'attendent jamais la dissolution totale des matières; ils arrêtent, pour ainsi dire, au premier bouillon, l'évasion de l'huile, et y incorporent sur-le-champ une autre huile préparée. Cette restitution d'une huile étrangère, qui n'est pas homogène à la vérité, mais au moins analogue, prouve bien que l'huile de ces substances est la partie la plus essentielle et la plus utile au vernis. C'est donc une erreur de prétendre que pour faire fondre aisément ces deux substances,

comme de la cire, et les réduire sans peine en vernis, *Observation* 13, il faut les destituer de toute leur huile : l'on n'aurait alors qu'une matière friable, sans couleur, sans force, ni qualité.

Je pense bien néanmoins que l'huile seule n'est pas suffisante, et que si l'on n'employait que de l'huile, telle qu'on se la procure par la distillation, l'on ne pourrait jamais en faire un vernis, ou du moins qu'il n'aurait pas assez de consistance, faute d'avoir des matières dures.

Ainsi, il faudrait que la chimie pût découvrir, par ses recherches, quelque menstrue parfaitement déflegmé, actif, violent même, qui divisât promptement le copal et le karabé; qui, en fondant avec vîtesse ces deux substances, les liquéfiât sur-le-champ, ou du moins empêchât l'évaporation de ses principes essentiels pendant la torréfaction, les maintînt ensuite dans le même état de fluidité, jusqu'à emploi fait de la matière, ou qu'il n'eût la liberté de s'évaporer qu'après l'application. Voilà le terme de mon art, et le vœu de l'artiste.

Les académies de l'Europe s'empresseront sans doute à concourir à l'avancement d'un art si utile, en proposant à l'émulation de résoudre les questions suivantes :

Quelles sont l'origine et la nature du succin et du copal ? Doivent-ils être rangés tous deux dans la classe des bitumes ? Peut-on faire disparaître leur forme concrète, les réduire dans leur premier état de mollesse, et leur rendre ensuite leur solidité ? Si on le peut, le peut-on de la même manière pour ces deux substances ? Quelle est précisément, dans ces deux substances, la partie constituante qui convient le mieux au vernis ? Dans

quels menstrues propres aux vernis peuvent-ils se dissoudre? Si les menstrues sont insuffisans par eux-mêmes, quels intermèdes pourrait-on employer pour faciliter la fusion? Et au cas que ces intermèdes fussent contraires aux vernis, quel serait le moyen de les faire évaporer, et de conserver néanmoins les substances dans un état suffisant de fluidité? Avec quel liquide pourrait-on les employer pour les rendre dures, extensibles et promptes à sécher (1)?

Ces questions éclaircies, donneraient sans doute des connaissances bien intéressantes pour les arts; elles suffiraient pour satisfaire les vernisseurs, et nos vernis seraient de beaucoup supérieurs à ceux de la Chine et du Japon. Parvenus au point de rendre l'ambre et le copal flexibles, maniables, de pouvoir en composer des masses, l'art des embaumemens des anciens serait surpassé; bientôt on verrait ces deux matières devenir de l'usage le plus commun, tant pour les besoins de l'homme, que pour les circonstances où il cherche à jouir du superflu.

---

(1) Sur ces réflexions, présentées dans ma première édition, il m'a été proposé, par une société de chimistes d'Allemagne, de m'en donner la solution, si je voulais en acquérir le secret; elle offrait de me donner un vernis supérieur à tous ceux qui sont connus, de me vendre un succin factice, superbe, aussi beau que le véritable succin, avec lequel je pourrais faire de très-beaux vernis, et dont on pourrait faire des masses; en outre, elle consentait de m'indiquer la manière de fondre le copal et le karabé à froid. Comme je n'achète point de secrets qu'on peut vendre à tout le monde, j'ai proposé de communiquer tous les mémoires qu'on voudrait me donner à ce sujet, et d'en faire honneur aux inventeurs : on l'a refusé.

L'ART
D'EMPLOYER LE VERNIS.

INTRODUCTION.

L'ART de faire le vernis n'intérese essentiellement que ceux qui en font un objet de commerce : il exige tant de soins, des attentions si suivies pour les incorporations, une vigilance si précise pour maintenir, forcer ou diriger le feu, qu'il n'y a qu'une très-longue habitude qui puisse donner le vrai tact de sa composition, et faire garantir l'artiste des accidens occasionnés quelquefois par un coup de feu violent. Il est à présumer que les amateurs, ou ceux qui peuvent en avoir besoin accidentellement, ne s'occuperont point de sa composition ; il leur est beaucoup plus utile de connaître de quelle manière on l'emploie.

L'art de l'emploi du vernis consiste à l'appliquer, le polir, le lustrer, le rafraîchir, le réparer, quelquefois même à le détruire, ou pour en appliquer de nouveau, ou pour le faire disparaître tout-à-fait. On va traiter, dans deux chapitres, de ces objets : le premier indiquera la façon de l'employer sur toutes sortes de sujets; et le second, la manière de le polir, rafraîchir, et de le détruire.

CHAPITRE PREMIER.

De l'Emploi des Vernis.

Le vernis s'applique sur toutes sortes de sujets, ou nus, ou peints, ou dorés; il s'emploie aussi pour imiter les vernis de la Chine et du Japon, ou pour les raccommoder. Dans l'un et l'autre cas, il exige des précautions si délicates, qu'il ne faut le confier qu'à des mains sûres et guidées par une attention bien suivie. Celui qui croit avoir tout prévu, est souvent étonné de voir son ouvrage manquer, le vernis se ternir, gercer, devenir farineux; il a beau en chercher la raison, rarement il la trouve : en vain tente-t-il de réparer un défaut, de marier un ensemble; le plus court, le plus sûr, est de tout détruire pour tout recommencer. Nous allons indiquer les précautions les plus essentielles, en les réduisant en préceptes, ainsi que nous avons fait pour les autres parties de cet ouvrage.

Préceptes généraux pour l'application des Vernis.

1°. Le laboratoire doit être extrêmement net, et, autant qu'il se peut, à l'abri de toute poussière. On verra, dans le Mémoire du P. d'Incarville, jusqu'à quel scrupule les Chinois portent là-dessus leur attention.

2°. Le vernis, comme nous l'avons recommandé,

doit être conservé et enfermé dans des vases frais; évitez de le mettre dans un vase humide; choisissez au contraire un pot de terre vernissé, sec, qui n'ait aucune humidité, ni qui y soit exposé : n'y versez que la quantité qui vous est nécessaire pour la durée de votre opération, et que la principale bouteille reste bien bouchée.

3°. Pour prendre le vernis avec la brosse, ne faites que l'effleurer; et en retirant la main, tournez deux ou trois fois la brosse pour couper le filet qu'il laisse après lui.

4°. Tenez extrêmement propres les pièces que vous voulez vernir; qu'il n'y ait ni crasse, ni humidité, ni poussière; par cette même raison, ayez les mains sèches, nettes et propres, pour ne rien souiller.

5°. Employez les vernis à froid : cependant, si l'on s'en servait dans l'hiver, dans les fortes gelées, il faudrait tenir l'étuve ou le laboratoire assez chaud pour que le froid ne le saisisse point, et ne le fasse sécher par plaques. Si c'est pendant l'été, exposez le sujet vernissé au soleil : si la chaleur en était trop forte, et qu'il y eût lieu de craindre que le sujet, par exemple du bois, n'en fût tourmenté, ce qui pourrait le faire éclater, il suffira alors de l'exposer à l'air chaud, en prenant garde que la poussière n'y morde, ce qu'on peut éviter en l'enfermant d'un vitrage. Si c'est en hiver, placez le sujet vernissé dans une étuve, ou dans une chambre fermée où il y aura des fourneaux de charbons allumés : prenez garde que la chaleur ne soit trop active.

6°. Le vernis à l'esprit-de-vin aime une chaleur douce et modérée; aussitôt qu'il la sent, il s'é-

tend et se polit de lui-même : on voit les ondes et les côtes se dissiper, et disparaître les glacis de la brosse : il redoute le froid; s'il en est saisi, il frissonne, blanchit, forme des grumeaux qui lui ôtent son lisse ou son poli : la trop grande chaleur ne lui est pas moins contraire, car elle le fait bouillonner; on le voit se peloter et devenir inégal sur la surface de l'ouvrage.

Le vernis gras demande une chaleur plus forte, et subit aisément celle d'un four très-échauffé. Comme on ne peut pas mettre dans des fours de certains ouvrages trop grands, tels qu'une voiture, ou une partie trop considérable de boiserie, alors on présente à l'ouvrage un réchaud de doreur, que l'on promène pour chauffer le vernis : en été (1), on l'expose à la plus grande ardeur du soleil.

7°. Vernissez à grands traits, promptement et rapidement, l'aller et le retour, et pas davantage; évitez de repasser, le vernis roulerait; n'épaississez pas vos couches, elles formeraient des côtes; et ne croisez jamais les coups de pinceaux, c'est contrarier vos couches.

8°. Il faut étendre le vernis le plus également et le plus uniment qu'il est possible; la couche ne doit avoir au plus que l'épaisseur d'une feuille de papier : trop épais, il se ride en séchant; quand même il ne se riderait pas, il a plus de peine à sécher : trop mince, il est sujet à être facilement enlevé.

9°. Ne mettez jamais une seconde couche que

---

(1) Voyez pages 196 et 199.

la première ne soit absolument sèche; ce qui se reconnaît lorsqu'en posant légèrement le dos de la main, il n'y fait aucune impression, ou que l'ongle n'y peut pas mordre.

10°. Si votre vernis appliqué devient terne, inégal, s'il ne promet pas un bon effet, le plus court, le plus sûr est de l'enlever, comme on le dira ci-après, et de tout recommencer : les plus habiles le gâtent quelquefois davantage en s'obstinant à le vouloir raccommoder.

11°. Quelque polie que soit la base sur laquelle on applique le vernis, telles bien unies que soient les couches, il s'y trouve quelquefois des petites inégalités que l'on n'effacerait pas en y mettant de nouvelles couches; c'est ce qui fait que l'on polit les vernis. Le poli enlève jusqu'aux petites éminences qu'occasionne la poussière qui s'y jette, quelque soin qu'on prenne : aussi, lorsqu'on veut faire de très-beaux ouvrages, a-t-on le soin de polir à chaque couche. On verra dans le second chapitre, la manière de polir le vernis.

12°. On applique les vernis avec des pinceaux de poil de blaireau, lesquels, faits en forme de patte d'oie, s'appellent *blaireaux à vernir*, ou avec des pinceaux de soie de porc très-fine : ils servent l'un et l'autre pour les fortes parties d'ouvrage : quand elles sont petites, on ne se sert que de petits pinceaux enchâssés dans des plumes.

13°. Si le vernis est trop épais et ne s'étend pas bien, il faut l'éclaircir, s'il est à l'esprit-de-vin, en y mettant un peu d'esprit-de-vin rectifié; et s'il est à l'huile, en y introduisant de l'essence.

14°. Ne laissez point sécher vos pinceaux ou blaireaux sans les avoir essuyés avec un petit linge

propre et fin, pour vous en servir une autre fois : s'il arrivait que le vernis s'y fût séché, s'ils ont servi à des vernis à l'esprit-de-vin, trempez-les quelque temps dans l'esprit-de-vin avant de les essuyer ; et dans l'essence, si les vernis étaient à l'huile.

Dose de Vernis pour une toise carrée.

Quand on veut vernir, il faut évaluer par chaque toise carrée superficielle du sujet, à peu près un demi-setier de vernis à l'esprit-de-vin pour chaque couche, et une chopine pour deux : il en faut un peu moins si l'on emploie du vernis gras.

SECTION PREMIÈRE.

De l'Application du Vernis sur différens sujets.

On applique les vernis sur différens sujets, pour leur donner de la solidité et de l'éclat. Quand nous disons que le vernis donne de la solidité à un sujet, nous ne prétendons pas soutenir qu'il lui ajoute plus de consistance : un bois vernissé, par exemple, n'en reçoit pas plus de fermeté ; mais au moins le vernis le maintient en écartant toutes les intempéries de l'air qui le minent, et le ver rongeur qui le dévore ; ainsi, c'est plus en éloignant ce qui est nuisible, qu'en y ajoutant de la vigueur, que le vernis conserve les sujets qu'il couvre ; il leur donne de l'éclat, car son brillant et son poli offrent à l'œil et au tact des sur-

faces vives, transparentes, douces et unies : ces deux avantages, que l'application des vernis procure, feront toujours ranger cet art au nombre des plus utiles, comme la facile exécution de ses procédés le fera toujours regarder comme un des plus agréables à l'industrie.

Lorsqu'on veut vernir un sujet nu, ou peint, ou doré, on applique plusieurs couches du vernis qu'on a choisi, simplement sans préparation ; ou lorsqu'on craint qu'il ne s'emboive dans le sujet, on met auparavant un encollage à froid.

Nous l'avons déjà dit, c'est le sujet et son exposition qui déterminent quelle sorte de vernis on doit employer ; s'il doit rester dans l'intérieur, on choisit communément un vernis à l'esprit-de-vin ; si c'est pour des dehors, comme celui-ci ne résisterait pas aux injures du temps, on préfère un vernis gras. L'art de l'application du vernis se développe assez par les préceptes que nous venons de donner ; si on juge à propos d'encoller les sujets avant de vernir, il faut relire l'article sur les encollages, *pages* 50 et 79. Nous allons indiquer quelques parties qu'on est dans l'usage de vernir ; ce que nous en dirons, suffira pour tous les sujets quelconques.

Manière de vernir les lambris d'appartemens.

Relisez bien les préceptes ci-dessus, et surtout ayez soin : 1°. que vos peintures soient bien sèches ; 2°. que l'endroit où vous voulez vernir soit chaud ; 3°. que votre blaireau soit propre ; 4°. qu'il n'y ait ni graisse ni humidité sur le lambris à vernir.

Si les lambris sont peints en détrempe, il faut qu'ils soient encollés avant de les vernir; relisez donc les *pages* 50 et 79, concernant les encollages qui doivent se faire à la colle de parchemin; si vous oubliez cette opération, le vernis s'emboira dans les peintures.

Si le lambris est peint à l'huile, la seule précaution à peindre, est qu'il soit propre et très-sec.

Observations sur le Vernis sans odeur.

L'empressement de jouir, et la crainte du danger qui résulte quelquefois de l'odeur des peintures à l'huile, déterminent assez volontiers à n'employer qu'un bon vernis sans odeur. Outre l'avantage réel que présente très-certainement celui que nous débitons, de rendre les lieux habitables et sains vingt-quatre heures après son application, il a encore la propriété de se conserver très-longtemps dans sa fraîcheur et sa vivacité; il faut seulement tous les ans, dans l'automne, avoir soin de le laver avec une éponge et de l'eau tiède; ce lavage emporte les ordures et les crasses qui ont pu s'y jeter, et il redevient aussi beau, aussi brillant que quand il vient d'y être appliqué: mais il faut le laver tous les ans; sinon la crasse, les exhalaisons, les vapeurs s'y incrustent tellement par la durée, qu'on ne peut plus le nétoyer; il faut employer le mordant pour enlever et les ordures et le vernis. Un vernis mal fait ne pourrait supporter ce lavage à l'eau, qui l'enleverait et ternirait les couleurs.

Il faut aussi prendre garde de laisser des appartemens peints et vernis ouverts dans les temps

de brouillard ; le brouillard, que je laisse aux physiciens à mieux définir, me paraît contenir une humidité alcaline, et avoir à peu près le mordant de l'eau seconde. Ce qui est certain, c'est qu'il détruit et corrompt le vernis : il faut avoir soin de fermer les appartemens quand il fait du brouillard, et faire même du feu.

Il faut environ une chopine de vernis pour deux couches d'une toise carrée de lambris.

Manière de vernir les Boiseries.

On ne vernit guère les bois d'ébénisterie ; on se contente de les frotter avec de la cire ; mais lorsqu'on a de belles boiseries de bois de chêne ou d'Hollande, bien choisies, sur lesquelles sont sculptés d'élégans dessins, comme on en voit dans de superbes appartemens, sur les panneaux, ou sur des corps de bibliothèque, de peur de gâter la beauté du dessin et la précision de la sculpture, on ne les met point en couleur ; le ton de la couleur de bois ne flatte pas toujours ; on donne à l'encollage qu'on met avant le vernis, une teinte pareille à celle du bois, et ensuite on y met une ou plusieurs couches de vernis.

Pour cette opération : 1°. Pulvérisez et infusez dans l'eau, suivant le ton de la couleur que vous cherchez, de l'ocre de rue ou de l'ocre jaune, de la terre d'ombre et du blanc de céruse ; ne mettez de cette teinte, dans une dose quelconque de colle de parchemin, que ce qui est nécessaire pour lui donner une teinte ; remuez bien le tout ensemble. 2°. Passez-le au travers d'un tamis. 3°. Donnez-en deux couches bien étendues à froid.

4°. Quand elles sont sèches, appliquez-y deux couches de vernis à l'esprit-de-vin, indiqué *page* 255. Il dépend de l'habileté du peintre, s'il aperçoit quelque défaut dans la menuiserie, de le réparer, en le masquant dans l'encollage par de petites couleurs, ou en y mettant son vernis.

Si l'on décore des lieux publics, comme un chœur de cathédrale, au lieu d'un vernis à l'esprit-de-vin, il faut préférer d'y mettre un beau vernis blanc au copal.

Manière de vernir les Violons et les Instrumens.

Les uns appliquent simplement plusieurs couches du vernis indiqué *page* 258, qui est rouge de sa nature, à cause de la laque, et l'emploient auprès du feu : d'autres y posent auparavant un encollage teint; cette teinture se fait, si on la veut rouge, en faisant fondre un peu d'alun dans l'eau de rocou; si on la préfère jaune, en y substituant du safran avec de l'alun. D'autres mélangent les deux teintes pour en faire un mixte. Cet encollage, quoique coloré, ne masque point les veines du bois : le vernis de copal à l'esprit-de-vin est supérieur à tous les autres vernis pour les instrumens.

Manière de vernir les Bois d'Eventails et les Découpures.

Quand le bois d'éventail est peint à la gomme et bien sec, on y met tout simplement deux couches du vernis à l'esprit-de-vin, indiqué *page* 257.

Le vernis à l'esprit-de-vin, indiqué même page, peut servir à vernir les découpures. On ne polit

ordinairement pas ; mais si on voulait le faire, il faudrait en mettre plusieurs couches. Pour mettre des découpures, on peint le fond à l'huile ou en détrempe, et on applique sa découpure avec de la gomme.

Manière de vernir les Boîtes de Toilette et Etuis.

1°. Donnez quatre à cinq couches de blanc d'Espagne broyé à l'eau, et détrempé à la colle de parchemin. 2°. Quand elles sont sèches, *poncez-les* avec une pierre-ponce pour en ôter les grains, et adoucissez avec de la toile neuve et de l'eau comme nous l'avons dit plus au long, *pages* 81, 105 et 179. 3°. Donnez deux couches de la teinte choisie, broyée à l'eau et détrempée à la colle de parchemin. 4°. Passez une ou deux couches d'encollage d'une eau de gomme, pour empêcher que le vernis ne gâte et ne ternisse les couleurs des découpures, et ne s'y introduise. 5°. Quand la gomme est sèche, mettez trois ou quatre couches du vernis indiqué *page* 257. Quand on veut le polir, on en met huit à dix, que l'on polit avec de la serge et du blanc d'Espagne, ou du tripoli.

Manière de vernir les Boîtes de carton.

Quand la boîte est faite au tour : 1°. Donnez, avec un blaireau, vingt-quatre couches du vernis à l'apprêt, indiqué *page* 268. Vous aurez soin de faire sécher chaque couche dans une étuve, la plus chaude que faire se pourra. 2°. A chaque quatrième couche, passez la boîte au tour pour adoucir les couleurs, les redresser et ôter les grains. 3°. Les couches sèches et finies, grattez-les et les

adoucissez avec une lame de couteau ; la couleur alors y prend mieux que si elles étaient poncées. 4°. Broyez très-fin vos couleurs à l'huile de lin d'Hollande, et les détrempez avec de l'essence. 5°. Etendez cinq à six couches bien minces, avec des pinceaux de petit-gris. 6°. Donnez ensuite dix à douze couches d'un beau vernis blanc au copal, indiqué *page* 254 : il faut les polir, comme on le dira ci-après.

Il y a des personnes qui s'amusent quelquefois à réunir nombre de cachets de lettres, et qui s'en servent pour faire un vernis, qu'ils emploient sur des boîtes de carton. Voici leur procédé : elles prennent une once et demie de cette cire à cachet, et la laissent fondre dans un demi-setier d'esprit-de-vin, au bain-marie, en remuant bien ; si la couleur n'est pas assez épaisse, elles y mettent plus de cachets, et étendent trois ou plusieurs couches sur leurs boîtes, et davantage si elles veulent polir.

Manière de vernir les Papiers de tenture et les beaux papiers peints de la Chine, et autres.

Quand le papier est collé sur la toile, il faut l'encoller : supposons huit toises.

Pour *l'encollage :* 1°. Faites bouillir dans douze pintes d'eau, une livre de rognures de parchemin, à petit feu, l'espace de trois heures. 2°. Passez-la par un tamis de crin ; laissez-la refroidir. 3°. Quand elle est en consistance de gelée, battez-la avec la brosse pour la mettre en état liquide (si elle était trop forte, il faudrait la remettre sur le feu, en y mêlant un tiers ou un quart d'eau ; quand elle au-

rait bouilli à petit feu, retirez-la, repassez-la, battez-la). 4°. Donnez-en une première couche à froid, bien légère et bien égale partout. Laissez-la bien sécher. Donnez-en une seconde couche à froid, légère et unie.

Pour *vernir*, attendez que les couches soient parfaitement sèches, que votre brosse soit aussi parfaitement sèche; car la moindre humidité qui s'y trouverait, gâterait le vernis : faites faire bon feu dans la pièce, tenez portes et fenêtres fermées; si la pièce était trop grande, pour que la pièce que vous voulez vernir se ressente de la chaleur, approchez-en un réchaud de feu : mettez peu de vernis à la fois dans un vaisseau propre et neuf, ayant soin de reboucher à chaque fois la bouteille qui le contient, et de ne la pas tenir trop éloignée du feu. Appliquez deux couches de vernis à l'esprit-de-vin (voyez *page* 255), ou un beau vernis blanc sans odeur; en été, on n'a pas besoin de feu.

Manière de vernir les Métaux.

Pour vernir une cafetière, un vase de cuivre ou de fer-blanc, polissez d'abord le vase avec une pierre-ponce; prêlez et polissez avec du tripoli : on a vu ces procédés *page* 181, n°. 7. Etendez cinq à six couches de vernis gras au copal, si le fond est blanc, et au karabé s'il est sombre, ayant soin de ne pas ternir le vase par l'attouchement des mains, d'attendre que chaque couche soit bien sèche avant que d'en poser une nouvelle, et de présenter le vase à une chaleur forte, au moment que vous posez le vernis, ou, si vous le pouvez, à la chaleur du soleil : le soleil et le grand air

contribuent beaucoup à donner de la dureté au vernis.

Manière de vernir les Fers et Balcons extérieurs.

1°. Donnez une première couche de noir de fumée, mêlé avec un peu de terre d'ombre ; broyez l'un et l'autre à l'huile grasse, et détrempez-les ensemble à l'essence ; lorsque la couleur est sèche, mêlez du noir de fumée dans le vernis gras, indiqué *page* 267. 2°. Etendez-en une ou deux couches sur le fer. 3°. On donne une couche de vernis par-dessus, pour le rendre brillant : quand ce sont des rampes qui ne sont pas exposées au dehors, on les vernit à l'esprit-de-vin dans lequel on détrempe du noir de fumée.

Manière de vernir les Lampes à pompe, ou les faux Cierges d'église.

On imite la couleur de cire, ou sur des bâtons de sept à huit pieds qu'on élève dans les églises en forme de cierges, ou sur des lampes économiques dans lesquelles on met des pompes : 1°. En donnant deux couches de blanc de céruse broyé à l'huile. 2°. En détrempant du beau blanc de plomb en trochisques, avec un vernis gras, dont on donne deux ou trois couches. 3°. On donne par-dessus trois à quatre couches pures d'un beau vernis gras blanc. 4°. On polit.

Manière de vernir les Trains, les Roues et les Panneaux des Voitures.

Nous prions le lecteur de relire ce que nous avons dit sur la manière de dorer les équipages,

pages 102 et 111 : comme on se sert de vernis gras, nous n'avons à lui recommander ici, que d'échauffer l'endroit où l'on vernira ; il faut quelquefois présenter un réchaud de doreur, comme nous l'avons dit ci-dessus, *page* 305, au sixième récepte.

Manière de vernir la Dorure.

Voyez *page* 196, Art. 6, et 198.

SECTION II.

Manière d'imiter et de raccommoder les ouvrages de Vernis de la Chine et du Japon, avec les procédés qu'il faut employer pour la préparation des ors, celle des pâtes et des mordans, pour peindre les arabesques, etc.

Qui ne connaît et n'admire les ouvrages en laque des Chinois et des Japonais ! Ces peuples, peut-être les seuls de la terre sur lesquels l'industrie européenne n'a pas l'avantage d'une supériorité universelle, dessinent et peignent des vases, des bijoux, des meubles, avec une intelligence, un goût, une patience qui étonnent nos contrées. La Nature, il est vrai, en leur présentant les matières nécessaires à leurs travaux, favorise leur infatigable ardeur ; mais il faut leur rendre la justice, qu'ils ont su les porter à un point de perfection désespérant pour nous ; qu'occupés seulement de cette perfection, ils y donnent tous leurs soins, leur

temps ; que bien loin d'être comme nous avides de jouir, ils n'estiment leurs possessions que par leurs beautés, leur fini, et qu'ils en reculent aisément la jouissance, pourvu qu'elle ne leur laisse rien à désirer. Cependant, quoique nos régions ne produisent pas, comme les leurs, les matières premières, qui sont les vernis et les bois, néanmoins on a vu sortir des mains des artistes français et anglais, des ouvrages capables de balancer les suffrages, et de faire naître le doute et l'incertitude sur leur origine, si la prévention ne s'opiniâtrait pas à n'adopter que ce qui, venant des contrées fort éloignées, est très-rare et très-coûteux (1). Que de sommes immenses sortent chaque année de l'Europe, pour aller s'engloutir dans les vastes régions de l'Asie ! Que d'Européens, affrontant mille dangers dans des voyages périlleux, confient leurs jours au plus terrible des élémens, pour rapporter à leurs concitoyens quelques bois vernissés, que le plus simple usage et le moindre accident détruisent, et qui ne peuvent se conserver

---

(1) L'activité pour le commerce, dont l'Europe se glorifie tant, doit paraître bien ridicule aux trois autres parties du monde : nous épuisons l'or de l'Amérique, comme si nous voulions acheter toute la terre ; et c'est pour aller en Afrique marchander quelques nègres, ou aux extrémités de l'Asie, acheter des bois et de la porcelaine. Plusieurs milliers d'hommes périssent tous les jours pour une exportation aussi mince, qui nous dépeuple et nous appauvrit, tandis qu'elle enrichit les autres peuples, auxquels nous portons les choses les plus utiles, qu'ils échangent contre leur superflu, et des choses de luxe et pour lesquelles ils ne daigneraient pas faire le moindre pas.

qu'en prenant le parti de ne s'en jamais servir ! Ces peuples, d'ailleurs, travaillent et finissent actuellement moins leurs ouvrages, depuis qu'étonnés de notre folle curiosité, suffisant à peine à satisfaire nos insatiables désirs, ils sont obligés de négliger la perfection pour multiplier la quantité. Aussi distingue-t-on, dans le commerce, les anciens laques (1) d'avec les nouveaux. Il sera peut-être impossible de rien faire d'aussi beau que les premiers qui sont venus en Europe; mais certainement nous avons des ouvrages faits en France et en Angleterre, qui surpassent ceux qu'on a vu arriver depuis le commencement de ce siècle. On se rappelle que le fameux Martin a trompé, à cet égard, plus d'une fois les plus habiles connaisseurs; ses chefs-d'œuvre sont encore recherchés aujourd'hui avec le même empressement que les anciens laques.

Il y a des laques de la Chine et des laques du Japon. Les premiers ne sont que des arabesques couchés à plat, qu'on couvre d'or : la beauté du vernis et la finesse des ouvrages les font remarquer. Les autres leur sont bien supérieurs : outre que le vernis ne cède en rien à celui de la Chine, ils ont, sur les ouvrages de ce pays, la beauté des arabesques, qui sont tous en relief, dont les ors sont variés à l'infini; les mordans dont ils se servent pour appliquer leurs métaux, résistent

---

(1) L'ancien laque de la Chine est tout en relief, orné de quantité de figures et d'animaux. Le nouveau contient peu de l'un et de l'autre ; ce sont des plantes, des fleurs ; le vernis n'en est pas si beau.

aux plus rudes épreuves, avantage que n'ont pas ceux de la Chine; mais les uns et les autres ont perdu de leur beauté, et l'on fait une grande différence de leurs laques actuels avec ceux appelés anciens.

Pour démontrer aux amateurs qu'on imite ces laques, nous les prions de lire l'excellent *Mémoire* du P. *d'Incarville*, missionnaire en Chine, inséré dans le tome III des *Mémoires des Savans étrangers*. Par la lecture de ce Mémoire, et en le rapprochant de nos procédés, il sera facile de s'apercevoir que ceux que nous indiquons sont au moins aussi sûrs qu'une infinité d'autres, épars dans différens ouvrages qu'on a donnés hautement et hardiment comme des moyens certains, et qui s'anéantiraient bientôt par la comparaison que nous proposons aux amateurs de faire des uns et des autres.

On raccommode aussi les laques de la Chine. Combien de meubles, disions-nous dans le *prospectus* de cet ouvrage, de bijoux en laques, dépérissent, faute de pouvoir, ou les réparer soi-même, ou les confier à des ouvriers intelligens, qui sont si rares, si mystérieux sur leur prétendu secret, si renchéris, qu'on néglige de faire faire des réparations quelquefois très-légères, qui pourraient conserver ces bijoux; et par-là on se prive de meubles riches, utiles, agréables, commodes, dont la perte devient sensible par leur cherté excessive! Cette partie de notre travail intéressera sûrement autant que celle où nous traiterons de l'imitation.

Enfin, on fait de faux laques, qu'on raccommode de même, tels que les ouvrages à fond

noir, qui viennent de Spa, ornés de figures dorées, en tabatières, cabarets, encoignures, boîtes à jouer. Nous allons, dans les trois articles suivans, nous occuper de ces trois parties.

ARTICLE PREMIER.

Manière d'imiter les Laques de la Chine.

CEUX qui liront le Mémoire du Père *d'Incarville*, que nous donnons ci-après, y remarqueront que les principes qui dirigent les Chinois, sont précisément ceux que nous avons adoptés pour enseigner la manière de faire le vernis. Comme eux, nous voulons qu'il soit limpide, transparent, qu'il ait peu de corps, qu'il soit passé avec soin, et qu'on ne l'allie avec l'huile, si elle n'est bien siccative. Ces points essentiels connus en Europe, il n'a fallu que trouver des matières et des liquides qui pussent suppléer à ceux que la nature a si libéralement accordés aux Chinois. Les meilleurs, jusqu'à présent, ont été la sandaraque, le copal, le karabé, l'esprit-de-vin, et l'huile grasse. Il ne nous est pas possible de comparer les matières chinoises avec les nôtres, puisqu'il n'en est point venu en Europe, et qu'on prétend que celles qui nous sont envoyées sont altérées avant leur départ; mais, si l'on en peut juger par les effets, nous avons tout lieu de croire que nos vernis sont dans la plus grande approximation possible de ceux de la Chine, et que l'industrie, qui se plaît à imiter la nature, ne l'a peut-être jamais copiée de si près.

Toute l'adresse qu'exigent ces sortes d'ouvrages, doit être dans la main pour le dessin et le pinceau. Ceux qui voudront, d'après le précis que nous allons présenter, faire des expériences, doivent tâcher auparavant d'avoir sous leurs yeux des ouvrages de Chine ou du Japon; dessiner premièrement les arbres, les maisons; s'accoutumer ensuite à manier la pâte et le mordant; ce qui est le plus difficile, et ne peut s'apprendre que par l'habitude : ils peuvent aussi travailler en faux laques, pour que leurs essais ne soient pas si coûteux. Ce travail est bien plus aisé à exécuter que la peinture en tableaux, parce qu'il n'y a ni couleurs ni tons de clair à obscur; l'or et l'argent tiennent lieu de coloris.

Le grand mérite est la grande propreté et la justesse dans tous les traits qu'on doit tracer. Plus ils sont exacts, et plus on approche de la perfection des ouvrages chinois et japonais.

Ces peuples travaillent leurs ouvrages ou à plat et sans relief, ou à la pâte et en relief. Dans l'une et l'autre de ces manières, ils semblent avoir adopté de préférence les fonds noirs pour exécuter leurs arabesques et leurs reliefs : ils varient quelquefois ces fonds noirs, en y semant de l'aventurine, ou en faisant des fonds rouges ou cafés, et des fonds d'or polis. Ces derniers étant les plus recherchés, sont aussi les plus chers.

Préparation des fonds noirs.

1°. Choisissez le bois le plus léger et le plus sec que vous puissiez trouver : on ne peut pas les désigner, attendu qu'il serait impossible d'en trou-

ver en Europe de semblable à celui des Chinois. Il faut préférer celui qui a le moins de veines et de pores, poli et uni, ou qui souffre plus de l'être. Le tilleul, l'érable, le buis, le poirier, nous paraissent devoir être plutôt recherchés, comme étant compactes et d'une substance uniforme.

2°. Le bois poli et uni, collez-y une toile des plus fines : on peut prendre de la mousseline, attendu que nos toiles ont un grain qui peut nuire au poli du vernis. Cette toile sert à contenir les bois, et à empêcher qu'ils ne soient trop imbibés par les apprêts, qui les tourmenteraient trop, s'ils étaient imbibés à bois cru ; que la toile ou mousseline soit bien tendue : sur les grands ouvrages, on y étend de la filasse.

3°. Broyez à l'eau du blanc de Bougival ; et pour lui donner du corps, ajoutez-y de la terre d'ombre ; détrempez-les à la colle de gants moyennement forte. Cette colle étant plus douce que les autres, doit être préférée. Donnez-en cinq ou six couches à froid, si c'est dans l'été, dont la chaleur tient toujours la colle liquide ; et tiède, si c'est en hiver.

4°. Polissez les couches avec de la prêle, ensuite avec de la pierre-ponce pilée en poudre impalpable, et du tripoli pilé de même.

5°. La pièce ainsi préparée, broyez avec du vernis gras au karabé, du noir d'ivoire, et détrempez-le avec le même vernis, en quantité suffisante peur le rendre noir ; ce qui doit donner à peu près une once de noir sur quatre de vernis : s'il est trop épais, il faut l'éclaircir avec de l'essence.

Nous avons annoncé dans la première partie de cet Art, la manière de faire les vernis les plus solides. Il faut choisir celui au karabé ou à l'ambre, *page 266*, et celui à la gomme laque à l'esprit-de-vin, *page* 174. Le premier vaut mieux pour les ouvrages qu'on veut faire : on préfère le second pour raccommoder. L'un et l'autre de ces deux vernis souffrent également le poli avec de la prêle, de la ponce pilée et du tripoli, comme nous le dirons au dernier chapitre de cette partie.

6°. Donnez huit, dix, douze à vingt couches de vernis. Les pièces faites au vernis d'ambre doivent être séchées, s'il est possible, au feu d'un four, pour la plus grande solidité : à défaut du four, on doit avoir des étuves, dont la chaleur douce, en séchant le vernis, lui donne la consistance et la dureté nécessaires pour pouvoir appliquer les mordans, pâtes ou arabesques.

Le vernis de gomme laque à l'esprit-de-vin n'a besoin que du soleil, ou de la chaleur douce d'une chambre. Les travaux au vernis gras sont les plus solides ; ceux à l'esprit-de-vin sont plus expéditifs, mais ils durent moins.

Nous renvoyons encore aux détails donnés par le P. *d'Incarville*, sur les soins minutieux des Chinois pour faire leurs vernis. Il faut les imiter, surtout dans ceux où ils emploient tant de circonspection pour qu'il n'y ait aucune poussière : cette précaution est nécessaire pour avoir de beaux fonds bien unis, sans défaut.

7°. Polissez votre vernis, comme nous venons de le dire, avec de la prêle, de la ponce pilée et du tripoli.

8°. La pièce ainsi préparée et polie, de manière qu'il n'y ait aucune tache ni cavité, dessinez ou calquez dessus le dessin que vous voulez y peindre : cela se fait ordinairement avec la pointe d'un bois très-dur, ou, quand on est sûr de sa main, avec une pointe de fer; ensuite vous appliquez sur ce que vous avez tracé le mordant ou la pâte.

Manière de vernir à plat et sans relief.

1°. On vernit les laques de Chine à plat et sans relief, en dessinant tout simplement sur des fonds polis, des fleurs, des plantes, des montagnes, maisons ou arbres; on repasse sur le dessin en peignant au pinceau, avec un mordant, tous les objets dessinés.

2°. Lorsque le mordant est aux trois quarts sec, on jette dessus la poudre d'or ou d'argent qu'on veut y mettre.

3°. Quand tout est sec, on le brunit.

Ce mordant n'est autre chose que le même vernis d'ambre dont on a fait les fonds polis, dans lequel on introduit du vermillon, mais pas en assez grande quantité pour que le vermillon puisse ôter au vernis son corps graisseux, qui doit servir a happer l'or. Le vermillon ne sert qu'à enseigner la trace où l'on applique le vernis, et pour faire reconnaître les endroits où l'on doit appliquer l'or.

Il faut employer cette mixtion un peu épaisse, afin qu'elle ait plus de corps, surtout lorsqu'on veut dessiner des arbres ou des plantes chinoises.

Il est inutile de se servir du même mordant

mêlé de vermillon, lorsqu'on veut seulement faire une montagne, des maisons, des fonds de paysages ou des terrasses : servez-vous alors du vernis comme mordant ; appliquez-le sur les endroits tracés que vous voulez travailler ; cela donne des formes plates, sur lesquelles vous redessinez une seconde fois avec le mordant au vermillon, et donnez des formes à ce que vous n'avez fait d'abord que coucher à plat ; enjolivez les montagnes d'arbrisseaux, de plantes, et dessinez les portes, les toits, les fenêtres des maisons. Si vous voulez animer l'ouvrage par des figures, dessinez de même à plat ; revenez sur cette première forme avec le mordant, et faites des têtes, des mains, des draperies : on applique l'or comme on le dira ci-après.

Il faut avoir soin, lorsqu'on peint les arabesques avec ce mordant au vermillon, d'avoir un petit vase rempli d'essence de térébenthine, pour laver de temps à autre le pinceau ; sans quoi le vernis s'engorgerait et empêcherait le mordant de couler.

Manière de vernir à la pâte.

Il faut beaucoup plus d'intelligence pour appliquer les pâtes, et pour donner aux figures des formes agréables. Ces pâtes servent à faire des reliefs, sur lesquels on peint des arbres, des montagnes, des maisons. L'exécution dépend du goût de celui qui opère, et de sa manière de dessiner les arabesques.

On compose ces pâtes de plusieurs façons : la meilleure serait celle dont se servent les Chinois

et les Japonais ; mais comme il n'est pas possible de l'avoir, celle qui paraît le plus en approcher, se compose en broyant ensemble du blanc d'Espagne et de la terre d'ombre avec un vernis gras. L'on peut se servir du vernis à l'ambre (environ deux onces de blanc, autant de terre d'ombre, avec une once de vernis); quand le tout est broyé sous la molette, bien mélangé, on en compose une espèce de pâte, en la détrempant assez au vernis à l'ambre, pour qu'elle puisse s'employer au pinceau.

Toutes ces préparations pour les fonds noirs faites, et les fonds polis et unis :

1°. Donnez une ou plusieurs couches de cette pâte sur l'ouvrage, suivant le relief que vous voulez avoir; et le dessin adopté, on fait des bas-reliefs, en figures, animaux, paysages, montagnes, terrasses, maisons.

2°. Parvenu à l'épaisseur désirée, laissez sécher cette pâte, soit au soleil, soit à la chaleur d'une étuve.

3°. Quand elle est bien durcie, unissez avec des morceaux de prêle tous les endroits du relief qui pourraient être raboteux.

4°. Polissez-les avec de la pierre-ponce broyée en poudre impalpable, et avec du tripoli broyé de même.

5°. L'ouvrage ainsi disposé, gravez avec un burin sur les figures ou reliefs que vous avez formés sur votre mordant, des plis de draperies, des têtes, des pieds, des mains, des troncs d'arbres et cavités de montagnes.

6°. Après avoir passé le burin, repolissez encore de nouveau ce que vous venez de graver.

7°. Passez sur les reliefs une couche ou deux de vernis à l'ambre, ou d'un vernis à gomme laque à l'esprit-de-vin, dans lequel vous aurez mis du noir d'ivoire.

Il faut observer que, pour la facilité de l'opération, on ne doit mettre ainsi en noir que les endroits dont on veut laisser pénétrer les fonds ; ce qui se fait ordinairement aux têtes, aux pieds et aux mains. Pour les draperies, c'est tout différent, comme nous allons le dire. Cette méthode, de mettre ainsi les extrémités des figures en noir, les yeux, la bouche, les oreilles, ce qui fait dominer les fonds, facilite à celui qui applique le mordant, le moyen de bien dessiner ses formes. Si, au contraire, on voulait après tracer les yeux, le nez, la bouche, tout s'effacerait, et produirait un très-mauvais effet.

Les têtes, les pieds et les mains se font avec le noir d'ivoire, et les draperies en rouge avec du vermillon. Quelquefois ils se font en brun ; mais les fonds premiers et seconds, c'est-à-dire le noir et le rouge, sont presque les seuls en usage à la Chine et au Japon pour les draperies. Les Japonais y avaient introduit des burgos, des nacres de perle, des lames d'or incrustées : le mordant qui servait à les fixer n'était qu'un vernis un peu plus épais que le vernis ordinaire, lequel, en séchant, attachait tous ces différens corps : on passait ensuite quelques couches de vernis sur ces ouvrages, et on les polissait (1).

---

(1) C'est d'après ces procédés que le fameux Martin, vernisseur du roi, fit différentes épreuves sur des vases

8°. L'ouvrage ainsi disposé est prêt à recevoir l'or ou l'argent ; leur application, ainsi que celle des autres métaux, est ce qu'il y a de plus aisé dans l'opération. Nous examinerons les différens ors dont on se sert, lorsque nous aurons fini la description des procédés.

On couvre de mordant la partie qu'on veut dorer ; on verse la poudre d'or ou autre sur ce mordant, lorsqu'il est à moitié sec, et on lui laisse prendre autant d'or qu'il en veut.

9°. Laisser sécher la pièce, soit dans l'étuve, soit au soleil.

10°. Lorsque la poudre d'or ou d'argent paraît bien adaptée au mordant, essayez avec la dent de loup ou brunissoir, à polir un très-petit endroit : si le poli vient bien, et que le bruni soit beau et égal, vous pouvez continuer le reste : si, au contraire, vous sentez que le brunissoir n'éprouve aucune résistance, et que l'endroit qu'on polit se raie, arrêtez et attendez que le tout soit bien sec. On polit comme à l'or bruni, ayant l'attention de ne pas frotter aussi fort : l'ouvrage est terminé.

---

de carton, et des tabatières, qui eurent, en 1745, tant de réputation et de vogue ; mais, comme les procédés pour les faire n'étaient pas difficiles, Paris se vit, dans l'espace de six années, inondé d'ouvriers de ce genre, qui, en cherchant à se nuire les uns aux autres, réduisirent le prix de ces tabatières à rien. Martin seul, et ses frères, conservèrent la vogue, ainsi que la manière de raccommoder les vieux laques et le Japon, talent fort au-dessus de celui de vernir des carrosses, et d'incruster des tabatières en nacre de perle.

Ors qui servent aux ouvrages de Chine, et leurs préparations.

L'or en chaux, l'or en poudre, l'or vert, l'or en coquille, l'or faux, l'or d'aventurine, l'or rouge, l'argent fin en poudre, l'argent en coquille, la limaille d'argent, et l'aventurine d'argent, sont les métaux qui servent le plus communément à peindre les arabesques, les châteaux, les figures, etc.

L'*or en chaux*. Prenez à la monnaie quatre gros d'or en chaux; c'est l'or de départ; réduisez-le en poudre, en le broyant sur une pierre de porphyre; et lorsqu'il sera bien broyé, lavez-le dans de l'eau jusqu'à ce qu'elle en sorte très-claire : alors faites sécher cet or au soleil ou dans l'étuve. Servez-vous de cette poudre pour la mettre sur ce que vous aurez peint, en ne laissant sur le mordant que ce qu'il aura voulu prendre, et le laissant bien sécher avant que de le brunir.

L'*or en poudre*. Prenez un livret d'or fin; renversez-le sur une pierre à broyer, que vous aurez enduite de miel; broyez ensuite ces feuilles d'or comme si vous broyiez des couleurs; et lorsqu'il vous paraît réduit en poudre imperceptible, ramassez-le avec un couteau à broyer, et jetez l'or et le miel dans un vase. Lavez cette mixtion dans plusieurs eaux, jusqu'à ce que vous vous aperceviez que l'or est dégagé de toute matière qui lui est étrangère; lorsqu'il paraît pur, mettez-le, comme l'or en chaux, sécher à l'étuve ou au soleil, et servez-vous-en lorsqu'il est sec.

Le même procédé sert pour les feuilles d'argent, et pour l'or et l'argent faux qu'on emploie à Spa pour les faux laques.

Mais rarement les Chinois et les Japonais se servent-ils d'or faux en poudre ; quelquefois ils emploient de l'étain pour les terrasses, les montagnes, les rivières ; l'argent fin est cependant préférable : les amateurs, qui voudraient imiter ces ouvrages, pourraient essayer à se servir d'abord de matières fausses ; mais s'ils voulaient raccommoder de vieux et anciens laques, ils ne pourraient se servir que du fin.

L'*or vert* est de l'or battu, qui se vend en livret, sous cette couleur, et se prépare avec le miel, ainsi que nous venons de le dire.

L'*or en coquille*, ainsi que l'*argent en coquille*, se vendent préparés chez les marchands : on ne s'en sert que pour suppléer l'or et l'argent broyés au miel, dont nous venons de parler, qui valent mieux à tous égards, et doivent être employés de préférence dans les raccommodages d'ouvrages de la Chine.

L'*or aventurine*, ainsi que l'*argent aventurine*, dont nous avons déjà parlé dans la dorure, se vendent en livrets, et se broient de même au miel, avec la différence qu'il ne faut les broyer que très-légérement pour leur laisser une grosseur égale, semblable à des têtes d'épingles camion. Quand on veut aventuriner des fonds, on prend du vernis d'ambre pur, on en met une couche sur la pièce qu'on veut aventuriner ; l'on poudre à quelques distances sur la partie vernie. Le vernis d'ambre, qui sert de mordant, retient tout ce qui tombe, et forme un fond aventuriné. Il faut avoir

l'attention de jeter l'aventurine également; sans cela le fond serait inégal et ferait un mauvais effet. Les Chinois et les Japonais possèdent supérieurement l'art de faire des fonds aventurinés de la plus grande égalité.

Comme on ne se sert point d'argent en chaux comme de l'or, la préparation de l'argent se fait tout simplement, en prenant un lingot du titre de onze deniers et fin, et en le limant le plus fin qu'il sera possible; ensuite on broie cette limaille sur un porphyre, comme on fait de l'or en chaux; on le lave comme le premier : quand il est sec, on l'emploie sur le mordant comme l'or.

La limaille de cuivre se prépare de même. Il y a trois sortes de cuivres : le cuivre de rosette, le cuivre jaune, et le rouge, qui forment trois couleurs différentes.

Après avoir fait connaître les matières d'or et d'argent aventurines qui servent aux ouvrages du Japon et de la Chine, il faut mettre les amateurs dans le cas de les employer, soit pour leur propre amusement, soit pour raccommoder des ouvrages précieux, qu'ils sont souvent obligés de confier à des gens sans talens, qui les gâtent plus en voulant les raccommoder, que s'ils les eussent laissés dans leur état.

Emploi des Ors, Argens et Aventurines.

Les ors, argens et aventurines s'emploient également dans les deux manières d'imiter les laques de la Chine, soit à plat, soit en pâte : l'usage en étant le même pour les deux opérations, nous

allons indiquer les sujets qui doivent engager à choisir ces différentes matières.

Il faut toujours se souvenir que lorsqu'on veut imiter le Japon, il faut se servir de l'or en chaux, et que l'or en feuille, préparé au miel, s'emploie pour imiter la Chine.

On peint ordinairement les arabesques, les fonds de bâtimens chinois, les rivières et les feuilles d'arbres, avec de l'or en chaux, préparé au miel.

Les têtes et les mains se mettent, tantôt en or, tantôt en argent : on ne peut guère présenter de règles là-dessus; c'est à la volonté de l'amateur ou de l'artiste : mais qu'on les fasse d'une façon ou d'une autre, l'or et l'argent dont on se sert doivent être, l'un en chaux préparé, ainsi que nous l'avons dit, et l'autre d'argent bien limé et bien broyé.

A l'égard des draperies, le fond doit être ou noir, ou rouge, ou de couleur d'or préparé au miel; par-dessus ce premier fond or, on peint des fleurs, des broderies, des mosaïques, enfin tout ce qui est analogue à l'ornement et embellissement des Chinois. On peut employer, pour ce procédé, deux à trois ors différens : 1°. Le même qui a servi à faire les fonds. 2°. L'or en chaux préparé : l'or vert, provenant des livrets en feuilles.

Lorsqu'on voudra se servir du premier ou du dernier de ces ors, et peindre en second par-dessus, il faut avoir soin de polir avec la dent-de-loup celui qui servira de fond.

Si l'on se sert, au contraire, de l'or en chaux pour mettre en second, il faudra laisser le premier fond sans le brunir, et passer le brunissoir sur les arabesques peints avec le dernier or : ces

distinctions sont nécessaires pour donner les effets aux différens ors; si on les brunissait tous, cela nuirait à la perfection de l'ouvrage.

Les montagnes se mettent assez ordinairement en noir; le sommet doit, pour produire un bon effet, être couvert d'or; ensuite, en approchant des terrasses, on doit mêler l'or et l'argent, de manière que le fond noir perce à travers. La manière de polir est comme nous l'avons dit.

Les fonds de bâtimens et de bateaux se font volontiers avec l'or en feuille préparé; ensuite on dessine toutes les formes et accessoires du bateau avec du mordant au vermillon, et l'on met sur le mordant l'un des deux ors.

Les troncs d'arbres peuvent se faire avec la pâte ou le mordant seulement; les feuilles d'arbres ne peuvent se faire qu'au mordant : les arbres, pour imiter le Japon, doivent être d'or en chaux; et pour la Chine, d'or en feuille, préparé au miel.

Les terrasses se font en or ou argent fin. On peut y employer de l'or faux ou cuivre, mais avec la plus grande circonspection, attendu qu'ils se noircissent, et ne peuvent jamais avoir le brillant du fin.

Les eaux se font indifféremment en or et argent; les Japonais les font avec l'or en chaux et l'argent limé et préparé; les Chinois les font avec l'or et l'argent en feuilles, préparés au miel.

Les uns et les autres ont quelquefois introduit dans leurs terrasses des morceaux de burgos, nacre de perle ou gottiché; si les amateurs étaient curieux d'en faire autant, rien n'est plus aisé: On prend de ces coquillages extrêmement minces; on

les casse en morceaux sans aucune forme ; on les sème ensuite dans les terrasses au hasard ; l'on passe un vernis par-dessus, lorsqu'ils ont été fixés par le mordant : les morceaux doivent être comme le papier le plus mince ; s'ils étaient plus gros, il faudrait trop de vernis pour les unir, ce qui ne produirait qu'un mauvais effet.

ARTICLE II.

Manière de raccommoder les Laques.

On raccommode de la manière qu'on imite ; ce sont les mêmes procédés qui dirigent. Réparer, est rétablir tout ce qui est détruit, emporté ; ce sont les mêmes opérations, à la différence qu'elles ne doivent commencer qu'au point où le dommage cesse, pour remettre tout ce qu'il a défait.

Lorsqu'on a de vieux laques, qui ne sont point en relief, s'il n'y a que la feuille d'or ou d'argent qui soit enlevée, on couche un mordant fait au vernis à la gomme laque, et on applique par-dessus la feuille d'or ou d'argent ; et quand elle est bien sèche, on la brunit.

De même, si un ouvrage de la Chine est emporté jusqu'au bois : 1°. Il faut boucher le trou avec un mastic composé de blanc délayé au vernis ou à la colle de gants ; mais le premier vaut mieux. 2°. Le trou rempli, on le polit, pour l'égaler au reste de la surface. 3°. On y met le fond ou noir, ou or, ou aventurine, ayant l'attention de bien accorder ce qu'on fait avec le fond, qui sert de guide ;

car c'est de là que dépend la réussite du travail ; autrement, ce qu'on fait tacherait avec le reste. 4°. On couche le mordant. 5°. On applique l'or. 6°. Quand il est sec, on le polit avec le brunissoir et avec soin, de peur d'emporter le mordant et l'or.

Il en est de même des ouvrages en relief : il faut examiner jusqu'où l'ouvrage est emporté, et rétablir le dommage. On doit aussi prendre garde quel est le sujet représenté, étudier ce qui manque à l'ensemble, pour ne pas y placer un ornement à contre-sens, et qui ne se marie pas avec le reste. S'il n'y a que l'or d'emporté, on y met une couche de mordant, et on le rétablit ; si le relief est lui-même emporté, on ajoute de nouvelle pâte, qu'on adapte sur l'ancienne ; on y applique le mordant et l'or ; mais il faut beaucoup de talens pour remanier délicatement ces sortes d'ouvrages.

ARTICLE III.

Manière d'imiter en faux les Laques de la Chine, tels qu'on fait les ouvrages de Spa, en Boîtes, Tabatières, Encoignures, et de les raccommoder.

Soit que l'on veuille s'essayer à imiter les vrais laques de la Chine, soit que l'on ne cherche que des amusemens peu coûteux, soit enfin qu'on ne se soucie d'entreprendre que des ouvrages de peu de valeur, on peut travailler en faux, pour imiter les vrais laques, et faire des boîtes, taba-

tières et encoignures semblables à celles qui se font à Spa, ou les raccommoder, si l'on en a qui aient éprouvé quelques dommages.

On peut, ainsi que dans les vrais laques, en faire à plat, et en faire en reliefs. On prépare de même les fonds, en les encollant, n°. 3, *page* 323: on les polit comme au n°. 4. En cinquième lieu, on en vernit les fonds dans la couleur désirée, soit en noir, soit en rouge, et on polit les couches. Quand le fond poli est préparé, au lieu des ors, on emploie les bronzes. Il y en a de diverses couleurs, rouges, vertes, jaunes, et de différentes nuances : on les polit de même.

Pareillement à la pâte, on suit les mêmes procédés. On donne une ou plusieurs couches de la pâte, suivant le relief qu'on veut avoir. 2°. On laisse sécher la pâte à la chaleur du soleil. 3°. Quand elle est durcie, on l'unit avec de la prêle, et on la polit avec de la pierre-ponce et du tripoli. 4°. On dessine les figures, ou reliefs, ou arabesques, avec un vernis d'ambre, dans lequel vous mettez un peu de vermillon, pour vous indiquer ce que vous faites.

Lorsqu'on veut mettre des figures : 1°. On dessine précisément la masse de la figure qu'on veut admettre. 2°. On la couvre de mordant, et on y applique une feuille d'or faux. 3°. On redessine cette figure avec du noir, pour marquer les contours de la même manière qu'est faite une gravure ou une estampe. L'amateur, qui désire s'amuser, peut même copier servilement une estampe dans le goût chinois ou autre. Il pourra, pour varier, faire les têtes de ses figures, les pieds et les mains en bronze blanche; ce qui

produit un effet plus agréable dans les ouvrages de ce genre.

Ordinairement, lorsqu'on travaille en faux laque, on n'emploie que du vernis à l'esprit-de-vin; les sujets ne passant pas par l'étuve, il n'y a pas de danger que le vernis s'altère ou bouillonne.

Il faut avoir l'attention, en faux laque, de vernir avec un petit pinceau tous les arabesques qui y sont peints : autrement l'humidité ferait verdir les bronzes et l'or faux : ce vernis les conserve.

On raccommode les faux laques, de même que les véritables, en reprenant, comme nous l'avons dit, l'ouvrage à l'endroit où il est endommagé, et en recommençant ce qui a été emporté.

CHAPITRE II.

Manière de polir, lustrer, rafraîchir et détruire les Couleurs et Vernis.

POLIR *le vernis*, c'est lui donner une surface lisse, nette et douce, que l'application multipliée des couches ne lui donnerait jamais, si on n'enfonçait les petites inégalités qui peuvent s'y trouver : on se sert de pierre-ponce et de tripoli.

La *pierre-ponce* est une pierre devenue légère et poreuse, parce qu'elle a été calcinée par des feux souterrains, et portée par des ouragans dans la mer, où elle se trouve nageante; indépendamment de la forme, il y en a de plusieurs espèces,

de pesantes, de grises, de blanches : les plus estimées sont les plus grosses, les plus légères, les plus nettes; elles doivent être poreuses, spongieuses, d'un goût salé, marécageux : on les tire de Sicile, vers le mont Vésuve, d'où elles sortent.

Quand on veut s'en servir en poudre, il faut que cette poudre soit impalpable, pour qu'elle ne puisse pas rayer l'ouvrage que l'on polit.

Le *tripoli* est une pierre légère, blanche, tirant tant soit peu sur le rouge, que l'on fait venir de plusieurs endroits, de Bretagne, d'Auvergne et d'Italie : on croit que la légèreté de cette pierre vient de ce qu'elle a été calcinée par des feux souterrains. Nous en voyons de deux sortes en France; la première et la meilleure est celle qui se tire d'une montagne proche de Rennes en Bretagne. On la trouve disposée par lits, épaisse d'environ un pied; elle sert aux peintres, lapidaires, orfévres, chaudronniers, pour blanchir et polir leurs ouvrages; la seconde, et la moins estimée, se tire d'Auvergne, près de Riom : elle ne peut servir à polir nos ouvrages, mais elle s'emploie dans les maisons pour blanchir et éclaircir les batteries de cuisine. M. Guettard a donné sur cette pierre, des observations que nous conseillons de lire dans les Mémoires de l'Académie.

Pour polir les vernis gras, quand la dernière couche est bien sèche : 1°. Pulvérisez, broyez et tamisez de la pierre-ponce, que vous tremperez dans l'eau; imbibez-en une serge, et polissez légèrement et également, pas plus dans un endroit que dans un autre, pour ne pas gâter les fonds. 2°. Frottez l'ouvrage avec un morceau de drap blanc, imbibé d'huile d'olive et de tripoli

en poudre très-fine. Plusieurs ouvriers se servent de morceaux de chapeau; mais il ternit toujours, et peut gâter les fonds. 3°. Essuyez l'ouvrage avec des linges doux, de façon qu'il soit luisant, et qu'on n'y voie aucune raie. 4°. Quand il est sec, décrassez-le avec de la poudre d'amidon, ou du blanc de Bougival, en frottant avec la paume de la main, et essuyant avec un linge : c'est ce qu'on appelle *lustrer*.

Les vernis à l'esprit-de-vin se polissent et se lustrent de même, quand ils sont bien secs : 1°. Avec une serge imbibée d'eau et de tripoli (on ne polit pas d'abord avec de la ponce, comme au vernis gras). 2°. On passe de même un morceau de drap, de l'huile d'olive et du tripoli; on essuie de même l'ouvrage. 4°. On le lustre.

Rafraîchir ou *aviver* une couleur ou un vernis, est lui enlever la malpropreté occasionnée, soit par le dépôt d'ordures qu'y font les insectes et les mouches, soit par la crasse de la poussière, et leur rendre leur première propreté (1). On emploie une eau de lessive, qu'on fait de différentes manières : la meilleure est celle qu'on peut faire avec la potasse et les cendres gravelées.

La *potasse*, ou *vedasse*, se fait en brûlant du bois, ou rameaux d'arbres, dans des fossés qu'on a garnis en dedans de briques, en manière de fourneau. Pendant que les cendres de ce bois sont encore toutes rouges, on les arrose, à plusieurs reprises, avec de la lessive commune, afin qu'en

---

(1) Voyez mes observations sur le vernis sans odeur, *pages* 256 et 311.

calcinant elles s'amassent et forment des morceaux durs et bien empreints de sel. On continue long-temps la calcination de cette manière, afin qu'elle soit assez cuite et bien dure. Il nous en vient beaucoup de Pologne, d'Allemagne, de Dantzick et de Moscovie. Nous donnerons la description de cette fabrication dans notre Art du Fabricant de Couleurs.

La *cendre gravelée* est une lie de vin calcinée; il faut la choisir en pierres bien sèches, nouvellement faites, de couleur blanche, verdâtre, d'un goût salé, amer. On estime celle de Lyon, de Bourgogne; il faut la garder dans un vaisseau bien clos, en un lieu bien sec; car, à raison du sel alcalin qu'elle contient, l'humidité de l'air s'introduit facilement, et la résout en liqueur.

Dans six pintes d'eau de rivière, mettez tremper, dans un vase, trois livres de potasse, et une livre de cendres gravelées; on peut lui faire subir un bouillon ou deux sur le feu, dans une marmite de fonte; quelque temps après, vous pouvez vous en servir. Elle est très-violente, très-forte et très-mordicante; les peintres, qui l'appellent communément *eau seconde*, ne la confondent pas avec l'eau seconde, qui est une eau forte, ou esprit de nitre affaibli.

Lorsque les couleurs sont sales, il faut les *lessiver* avec de l'eau seconde faible; si on se sert de la recette ci-dessus, ne mettez qu'un demi-setier de cette eau seconde dans une pinte d'eau : la dose suffit pour décrasser. Prenez garde de faire des coulures, et étendez bien également, de peur de faire des taches; trois ou quatre minutes après que cette eau est couchée, il faut laver à la nage

avec de l'eau de rivière, pour emporter la crasse et l'eau seconde, qui, si elle y restait trop long-temps, corroderait les couleurs et les vernis : les couleurs paraissent alors fraîches; et, quand tout est sec, il faut donner une ou deux couches de vernis.

Quand la peinture est gâtée, soit par un éclat de bois, soit par l'action du feu ou de quelque corrosif, on tâche de la *raccorder*, c'est-à-dire, de la remettre au ton de l'ancienne teinte. Il faut beaucoup d'art pour que la couleur nouvelle s'accorde parfaitement avec l'ancienne, et qu'elle ne change plus. Il faut d'abord tâcher de deviner la quantité de matières qui entraient dans les premières couches, tenir sa teinte un peu plus claire, et y mettre moins d'huile : on ne raccorderait pas en se servant de la même dose de matières et de liquides; car il faut s'attendre que le temps et l'air agissent toujours sur les nouvelles peintures. On raccorde encore lorsqu'une couleur est déjà sèche et couchée depuis long-temps.

Lorsqu'on veut *détruire* une teinte de couleur pour en substituer une autre, le plus sûr, en général, est de tout enlever, et de lessiver les vernis, les couleurs, les blancs d'apprêts, les encollages, les teintes dures, et les impressions surtout.

Si la pièce est en détrempe, et qu'on veuille repeindre en huile;

Si elle est en huile, et qu'on veuille la mettre en détrempe;

Si même elle est en détrempe, et que l'on soit curieux d'y remettre une détrempe :

Pour détruire tout-à-fait et les couleurs et les vernis, il faut imbiber le sujet d'eau seconde, en

mettre plusieurs couches pour qu'elle puisse pénétrer jusqu'au tuf, ensuite lessiver et laver avec de l'eau et des grattoirs; dégorger les moulures et sculptures avec des fers à réparer : l'eau seconde corrode tout jusqu'au vif, le bois redevient comme s'il n'avait jamais été peint ni verni; et quand il est bien sec, on peut le repeindre, en suivant les procédés que nous avons indiqués. La dose d'eau seconde est ordinairement d'un demi-setier par toise pour chaque couche.

Si les anciennes teintes ont été données en huile, et si on veut en redonner une autre en huile, il suffit de détruire seulement le vernis jusqu'à la couleur : on repeint avec des couleurs broyées à l'huile, et détrempées à l'essence, par-dessus lesquelles on applique deux ou trois couches de vernis.

Nous disons qu'il faut détremper ces nouvelles couleurs à l'essence; car, si on les employait à l'huile, elles donneraient une odeur désagréable, l'huile ne pourrait pas s'imbiber dans les bois, l'ancienne couleur repousserait la nouvelle dans l'appartement, et donnerait de l'odeur; au lieu que l'essence s'évapore et se dissipe en y mettant un vernis; la nouvelle peinture n'a pas plus d'odeur que si elle était sur un lambris neuf.

Nous ne pousserons pas plus loin nos détails sur les procédés des trois arts dont nous venons de donner la description : c'est au temps, aux soins, aux mains-d'œuvre réitérées surtout, que nous abandonnons actuellement l'amateur et l'artiste qui veulent se perfectionner. Ainsi que l'esprit, la main a ses accroissemens, ses gradations, ses progrès : tel bien décrit que soit un art méca-

nique, c'est de l'habitude seule qu'on doit espérer le succès; et lorsqu'elle a donné la facilité de l'exécution, le goût, amenant à sa suite le talent, inspire la variété qui plaît, et le fini qu'on recherche.

A M. le Rédacteur du Courrier de l'Europe.

13 septembre 1782, n°. 22.

Vous avez eu la complaisance, monsieur, d'insérer dans votre feuille du 6 août, n°. XI, deux certificats qui ont été délivrés aux sieurs Laboureau et Bernard, s'annonçant les auteurs d'un nouveau vernis incombustible et absolument sans odeur, pour la peinture en détrempe, à l'huile, et superfin pour les tableaux.

Je me suis procuré, monsieur, de ce prétendu vernis. Je n'éleverai aucun doute sur les qualités qu'on lui attribue; je ne m'attache qu'à remarquer deux assertions avancées dans les deux certificats que produisent les inventeurs; l'un de quatre médecins de la Faculté de Paris, et l'autre des cinq architectes de l'Académie royale.

Je demande à MM. de la Faculté, qui ont certifié que toutes les substances qui entrent dans cet *enduit* sont INNOCENTES, *avantage précieux !* avec un gros point ADMIRATIF ! *car tout le monde connaît* TOUTES *les maladies que peuvent occasionner les vernis :*

Je déclare que depuis plus de trente ans que je fais, vends et emploie des vernis, je n'ai jamais vu qu'ils aient occasionné la moindre incommodité, je ne dis pas au public, qui ne reçoit le vernis des mains des ouvriers que dans un état de dessiccation, absolument hors d'atteinte d'aucun inconvénient, mais même aux ouvriers qui l'emploient ou le composent. MM. les chimistes sont trop habiles pour confondre ici les maladies connues sous le nom de colique des peintres, que donnent quelquefois les peintures à l'huile, provenant de la mixtion de la céruse

avec l'huile, avec les accidens qu'ils prétendent résulter du mélange de la sandaraque, du karabé, du copal, avec l'esprit-de-vin ou les huiles, matières que j'ose assurer tout aussi *innocentes* que celles qui entrent dans L'ENDUIT des sieurs Laboureau et Bernard; au reste, je demande à MM. les médecins quelles sont ces maladies, leurs noms, leurs symptômes, et surtout leur nombre; car le mot TOUTES en annonce une multitude effrayante; et je demande aux sieurs Laboureau et Bernard pourquoi ils s'avisent d'appeler *vernis*, ce que les médecins ont déclaré n'en être pas un, et ne pouvoir être appelé *qu'enduit.*

Ensuite je prie MM. les architectes, M. Peyre surtout, qui vient d'élever le superbe monument de la Comédie Française, et l'un des cinq architectes certificateurs, s'il ferait usage, pour sa salle de spectacle, d'un enduit qu'on peut enlever de dessus toute peinture, avec une éponge imbibée d'eau : *avantage bien précieux et désiré depuis bien long-temps*, à ce qu'ils disent.

J'ai toujours cru, et je l'ai imprimé dans mon Art du Peintre, que la propriété essentielle d'un bon vernis est de pouvoir résister à tous lavages, même à ceux de l'eau bouillante : ainsi, quand un appartement est bien verni, et avec un vernis solide et brillant, on l'avive tous les ans, en l'épongeant à grande eau, ce qui lui rend son lustre en enlevant les poussières et les ordures. Ainsi on lave tous les jours à grande eau les équipages : une émulsion gommeuse, telle que l'enduit annoncé, ne pourrait pas y résister; et puisque l'on convient qu'on peut l'enlever avec une éponge, M. Peyre n'appréhenderait-il pas que dans un temps d'humidité, où le bois et le plâtre suent, les robes et les mantelets des spectatrices ne fissent l'effet de l'éponge, et n'enlevassent et l'enduit et la peinture de la salle? Ne faudrait-il pas revernir une voiture toutes les fois qu'elle aurait été exposée à la pluie et aux boues? De quelle utilité un pareil enduit peut-il donc être pour les appartemens, les équipages, et même pour les tableaux?

Quant aux autres propriétés qu'on lui attribue, j'en appelle à l'expérience; mais, j'ose le prononcer, jamais il ne soutiendra la comparaison avec nos vernis connus, lorsqu'ils sont bien faits.

Je vous prie, monsieur, de rendre ma lettre publique:

vous le ferez, sans doute, pour le progrès de l'Art, quand votre impartialité connue ne vous déterminerait pas à admettre la réclamation d'un artiste qui croit avoir acquis, par son expérience et ses ouvrages, le droit de l'examen, et qui n'élève la voix que pour que le public ne soit pas la dupe de ces pompeux certificats arrachés par l'importunité.

Je suis, avec la plus parfaite considération,

MONSIEUR,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

WATIN.

Nous ne voulions qu'indiquer le Mémoire du Père d'Incarville, et engager les amateurs à le lire dans les Mémoires des Savans Etrangers; mais on nous a fait observer que, dans les provinces surtout, il n'est pas aisé de se procurer ce volume; que ce mémoire, très-instructif, jette le plus grand jour sur l'histoire de la découverte des vernis, que nous devons aux Chinois; que le détail des procédés de ces peuples, rapprochés des nôtres, en justifie la bonté, puisqu'on peut les comparer, et que rien ne fait mieux connaître l'approximation d'une copie, qu'en représentant le modèle. D'ailleurs, la lecture peut inspirer aux amateurs l'idée des recherches, faciliter l'exécution, jeter ainsi de la variété dans leurs amusemens : ce motif seul de plaire et d'instruire, nous a déterminés à l'insérer ici, malgré sa longueur; nous croyons qu'on nous en saura gré.

MÉMOIRE

SUR LE VERNIS DE LA CHINE,

Par le P. d'INCARVILLE,

Jésuite, et Correspondant de l'Académie des Sciences.

On sait maintenant, en Europe, que le vernis de la Chine n'est point une composition, mais une gomme ou résine qui coule d'un arbre que les Chinois appellent *Tsi-chou*, ou *arbre du Vernis*.

Cet arbre croît dans plusieurs provinces méridionales de la Chine : il croît sans culture dans les montagnes : on en trouve dont le tronc a un pied et plus de diamètre : ceux que l'on cultive dans les plaines, et sur quelques montagnes, ne viennent guère plus gros que la jambe ; les Chinois les épuisent ; aussi ces arbres cultivés ne durent pas plus de dix ans.

L'arbre du vernis reprend facilement de bouture : dans l'automne, on remarque les branches dont on veut se servir pour transplanter ; on les entoure de terre détrempée un peu ferme à quelques pouces au-dessus de l'endroit où on veut couper la branche ; on forme de cette terre une boule grosse comme la tête ou environ, on l'enveloppe de filasse ou de linge, pour contenir le tout jusqu'au temps des gelées ; on arrose de temps en temps la boule de terre, pour l'entretenir fraîche ; la branche pousse des racines ; au printemps, on scie la branche au-dessous de la boule de terre, et on la transplante.

Cet arbre vient également bien en pleine campagne comme sur les montagnes, et le vernis en est tout aussi bon, pourvu que le terrain soit bien situé : les arbres qui n'ont pas une bonne exposition, ou qui sont plus à l'ombre, donnent plus de vernis, mais moins bon : cet arbre ne demande d'autre culture que de remuer la terre au pied, et d'y rassembler des feuilles qui, en pourrissant, lui servent de fumier,

Le vernis se recueille en été : si c'est un arbre cultivé, chaque année on en tire trois fois du vernis ; celui de la première fois est meilleur que celui de la seconde, et celui de la seconde meilleur que celui de la troisième. Si ce sont des arbres qui croissent sans culture dans les montagnes, on n'en tire qu'une fois par an ; ou si on tire trois fois dans une année, on les laisse reposer trois ans sans en tirer.

Pour faire sortir le vernis, on fait, avec le couteau, trois entailles dans la peau de l'arbre jusqu'au vif, sans lever cette peau. Ces trois entailles forment un triangle ; dans la base de ce triangle, on insère une petite coquille de moule de rivière, pour recevoir la liqueur qui découle des deux lignes collatérales du triangle : c'est-là ce qui se pratique aux arbres cultivés. Quant aux arbres sauvages, on fait une entaille dans l'arbre avec la hache, comme on fait en Europe pour tirer la résine du pin : on peut faire jusqu'à vingt entailles à ces gros arbres ; mais aux arbres cultivés, on place au plus quatre coquilles à la fois, et l'on fait de nouvelles entailles à chaque fois qu'on veut tirer du vernis.

Il arrive quelquefois aux gros arbres sauvages, qu'après y avoir fait des entailles, le vernis ne coule pas ; il faut alors humecter un peu l'endroit par où doit couler le vernis : pour cela, on se précautionne de soie de cochon ; on en prend quelques brins que l'on mouille, au défaut d'eau, avec de la salive, et l'on passe ces soies sur l'endroit, lequel, en s'humectant, ouvre les pores de l'arbre dans cet endroit, et facilite le passage au vernis.

Quand un arbre sauvage paraît épuisé, et qu'on n'espère plus en tirer de vernis, on en entoure la cime d'une petite botte de paille ; on y met le feu, et tout ce qui reste de vernis dans l'arbre, se précipite dans les entailles qu'on a faites en quantité au pied de cet arbre.

Ceux qui vont le recueillir, partent avant le jour ; au petit jour ils placent leurs coquilles ; chaque homme n'en place guère qu'un cent : on laisse ces coquilles environ trois heures en place ; après quoi on ramasse le vernis qu'on y trouve, commençant par les premières placées. Si on laissait ces coquilles plus long-temps en place, le vernis en vaudrait mieux, mais il diminuerait, le soleil évaporant l'aqueux qui s'y trouve : ce ne serait pas le profit du marchand.

Ceux qui recueillent ce vernis, portent, pendu à leur ceinture, un petit seau de *bambou*, dans lequel ils font tomber le vernis : pour le faire tomber, ils humectent un doigt en le passant sur la langue, et en essuient la coquille; le doigt étant mouillé, le vernis ne s'y attache point. Il y en a qui se servent d'une petite spatule de bois, qu'ils trempent dans l'eau, ou qu'ils passent sur la langue, pour faire tomber le vernis des coquilles. Ce que chacun a ramassé dans son petit seau, il le porte chez les marchands, où on le renverse dans des barils. Ces seaux et ces barils sont soigneusement couverts d'une feuille de papier, comme les confituriers couvrent les pots de confitures d'une feuille coupée en rond pour entrer juste dans le pot. Ceux qui ramassent le vernis ne se donnent pas la peine de couper ainsi le papier; mais ils l'appliquent exactement sur tous les bords du vase, pour que le vernis se conserve mieux, et qu'il n'y entre point d'ordures. Leur papier, qu'ils nomment *Mauteou-tchi*, est très-commode pour cela; il est fait de chanvre.

Il faut prendre garde, en couvrant et découvrant les vases qui contiennent le vernis, de s'exposer à sa vapeur; on tourne la tête pour l'éviter : sans cette attention, l'on courrait risque de gagner les clous de vernis; ils ont assez de rapport avec ceux que cause l'herbe à puce en Canada, avec cette différence que ceux du vernis sont beaucoup plus douloureux. Ceux qui les ont, sentent une chaleur insupportable. On est sûr que ce sont des clous de vernis, quand les bourses enflent, ce qui ne manque jamais : on en est quitte pour souffrir, car on n'en meurt pas. Pour apaiser le grand feu de ces clous, avant qu'ils soient aboutis, on les lave avec de l'eau fraîche; mais quand ils sont percés, on les frotte avec le jaune qui se trouve dans le corps des crabes, ou, à son défaut, avec la chair des coquillages, qui, par sa grande fraîcheur, soulage beaucoup la douleur. Très-peu de ceux qui travaillent au vernis, sont exempts d'être attaqués une fois de ces sortes de clous. Ce qu'il y a de singulier, c'est que les gens vifs et colorés les gagnent plus facilement que les flegmatiques. Quelques-uns de ces derniers n'en ont jamais été attaqués.

Pour conserver le vernis, on place les vases où il est

dans des caves fraîches, et non trop humides ; étant bien couvert, il s'y conserve tant qu'on veut.

Le vernis, quand il sort de l'arbre, ressemble à la poix liquide : exposé à l'air, la surface prend d'abord une couleur rousse, et peu après il devient noir, mais d'un noir non brillant, à cause de l'eau qu'il contient.

Les Chinois distinguent trois sortes de vernis, le *Nien-tsi*, le *Si-tsi* et le *Kouang-tsi*. Les trois mots *Nien*, *Si* et *Kouang*, sont trois noms de villes principales, d'où se tirent les trois espèces de vernis ; savoir : *Nien-tcheou-fou*, *Si-tcheou-fou* et *Kouang-tcheou-fou*. *Tcheou-fou* signifie *ville principale* ou du premier ordre.

Le *Nien-tsi* et le *Si-tsi* sont deux espèces de vernis qu'on emploie pour faire le vernis noir : le *Nien-tsi* seul vaudrait mieux, mais il est très-difficile d'en trouver de pur ; les marchands y mettent du *Si-tsi*.

Le canton où se recueille le *Nien-tsi* est de peu d'étendue ; aussi ne peut-il suffire à tous les ouvrages qui se font à la Chine. Le *Nien-tsi* est d'un noir plus brillant que le *Si-tsi* ; il coûte à Pékin environ cent sous la livre ; le *Si-tsi* n'y coûte que trois livres. *Kouang-tsi* tire sur le jaune : il est plus pur, ou contient moins d'eau que le *Nien-tsi* et le *Si-tsi* : il a un autre avantage ; c'est que pour l'employer, on y mêle environ la moitié de *Tong-yeou*, qui est un autre vernis, ou plutôt une huile très-commune en Chine, qui, sur les lieux où elle se recueille, ne coûte que deux ou trois sous la livre : j'ai ouï dire qu'on la vend à Paris sous le nom de vernis de la Chine ; elle ressemble à la térébenthine.

J'ai dit qu'on mêle environ la moitié de cette huile dans le vernis nommé *Kouang-tsi* ; cela dépend de la pureté du vernis : s'il est très-pur, on y en mêle plus de la moitié ; alors il revient à peu près au prix du *Nien-tsi*.

Il faut d'abord le dépouiller de ce qu'il contient d'aqueux, en le faisant évaporer au soleil ; sans quoi il ne deviendrait jamais brillant. Voici de quelle manière les Chinois s'y prennent.

Ils ont exprès de grands vases plats, dont le rebord n'a pas plus d'un pouce ou d'un pouce et demi de haut : ces vases sont des espèces de corbeilles de jonc ou d'osier clissé ; ils enduisent cette corbeille d'une couche de com-

position de terre ou de cendre : par-dessus cette couche, ils appliquent une seule couche de vernis commun. Ces sortes de vases sont commodes pour faire évaporer le vernis, et le ramasser ensuite facilement.

Si le soleil est un peu ardent, deux ou trois heures suffisent pour enlever tout l'aqueux du vernis, dont on ne met au plus qu'un pouce d'épais dans le vase ; tandis qu'il s'évapore, on le remue avec une spatule de bois, presque sans discontinuer, le tournant et le retournant : d'abord il se forme des bulles blanches, qui, peu à peu, diminuent et deviennent plus petites ; enfin, elles prennent une couleur violette ; alors le vernis est suffisamment évaporé.

Quand de ce vernis, que je suppose du *Nien-tsi*, auquel on a ajouté environ le quart de *Si-tsi*, on veut faire le beau vernis ordinaire de la Chine, après l'avoir fait évaporer environ à moitié, on mêle cinq ou six gros de fiel de porc pour une livre de vernis ; il faut que ce fiel ait été auparavant évaporé au soleil, jusqu'à ce qu'il devienne un peu épais : sans le fiel de porc, le vernis n'aurait pas de corps ; il serait trop fluide.

Après avoir remué pendant un quart d'heure le fiel de porc avec le vernis, on ajoute quatre gros de vitriol romain par livre de vernis : on a fait dissoudre auparavant ce vitriol dans une suffisante quantité : on se sert quelquefois de thé : on continue de remuer le vernis jusqu'à ce que, comme je l'ai déjà dit, les bulles qui se forment dessus prennent une couleur violette : ce vernis ainsi préparé, se nomme en Chine *Kouang-tsi*, ou vernis brillant : la lettre *Kouang* signifie *brillant*.

Depuis peu d'années les Chinois ont imité le brillant du vernis noir du Japon. Les Chinois le nomment *Yang-tsi* : *Yang* signifie *mer*, comme qui dirait vernis qui vient d'au-delà de la mer, le Japon étant séparé de la Chine par la mer. C'est pour la même raison qu'ils appellent l'Europe *Tu-si-Yang*, et l'Inde *Siao-si-Yang*, comme qui dirait le grand pays, le petit pays à l'Occident au-delà de la mer. *Ta* signifie *grand* ; *Siao*, *petit* ; *Si*, *l'Occident*. Les Chinois, qui ne sont pas au fait, croient que ce nom de *Yang-tsi* a été donné au vernis façon du Japon, parce que le secret en venait d'Europe.

Le *Yang-tsi* ne diffère du *Kouang-tsi*, qu'en ce que, quand le *Kouang-tsi* est tout-à-fait évaporé, on y ajoute, sur une livre de vernis, un gros d'os de cerf calciné en noir, et réduit en poudre fine. (Les Chinois prétendent que les os des côtes valent mieux que les autres os.) Nous essayâmes de l'ivoire brûlé que je calcinai en noir : l'ouvrier trouva qu'il faisait mieux que les os de cerf calcinés, et il me pria de lui en donner. Outre les os de cerf calcinés en noir, ils y ajoutent une once d'*huile de thé*, qu'ils rendent siccative en la faisant bouillir doucement, après avoir jeté dedans, en hiver, cinquante grains d'arsenic, moitié rouge ou réalgal, et moitié gris ou blanc ; en été, six grains suffisent ; ils remuent continuellement cet arsenic dans l'huile avec une spatule, pour voir si l'huile est suffisamment siccative; ils en laissent tomber une goutte sur un morceau de fer froid ; si, posant le bout du doigt sur cette huile figée, et l'élevant doucement, elle s'attache au doigt et file un peu, elle est à son point. Cette huile donne le beau brillant au vernis.

Les Chinois disent que toute autre huile que l'huile de thé ne sécherait point dans le vernis, et que toujours elle sortirait au-dehors ; j'en doute : le *Tong-yeou* rendu siccatif ne sort point, et je crois que quelque autre huile, bien siccative, ferait le même effet.

Cette huile de thé se tire des fruits d'un arbre de thé particulier ; il ressemble un peu à nos pruniers ; on ne le cultive que pour ses fruits, et non pour ses feuilles. Ce fruit ressemble à nos châtaignes, excepté que la peau extérieure n'est point hérissée de pointes comme celle des châtaignes. Le fruit de *Tong-chou*, dont on fait le *Tong-yeou*, lui ressemble assez.

Les Chinois ont encore trois autres préparations de vernis ; savoir : le *Tchao-tsi*, le *Kin-tsi* et le *Hoo-kin-tsi*. Le *Tchao-tsi* est celui qu'ils jettent sur leur poudre d'or pour imiter l'aventurine. *Tchao* signifie *envelopper, couvrir*, comme qui dirait vernis extérieur. Ce vernis est d'un jaune transparent ; il est composé de moitié de *Kouang-tsi*, c'est-à-dire, qui vient de *Kouang-tcheou-fou*, et de moitié *Tong-yeou* rendu siccatif. Le *Kin-tsi* tire son nom de la couleur d'or ; la lettre *Kin* signifie *or*. En effet, ce vernis est d'un jaune doré ; il est composé

avec le *Si-tsi* le plus commun, ou celui qu'on a recueilli à la troisième récolte, moitié de ce vernis et moitié de *Tong-yeou*. C'est sur une couche de ce vernis qu'ils sèment leur poudre d'or, sur laquelle ils jettent, comme je l'ai déjà dit, une couche de *Tchao-tsi*. La poudre d'or, ainsi semée entre ces deux couches de vernis, imite l'aventurine ; mais ce n'est que long-temps après, car elle est beaucoup plus belle au bout de quelques années qu'au bout de quelques mois : j'en ai l'expérience.

Le *Hoa-kin-tsi* est celui dont se servent les peintres en vernis pour délayer les couleurs, d'où lui vient son nom de *Hoa*, qui signifie *peindre ;* celui de *Kin*, parce qu'il sert à peindre en or, ou aux dessins en or : ce vernis est composé de moitié de *Tchao-tsi* et moitié de *Kin-tsi*.

Travail du Vernis.

La première chose qu'il faut faire, c'est de passer le vernis pour le purifier le plus qu'il est possible de toute ordure et poussière : pour cet effet, on prépare du coton, comme quand on veut faire une courte-pointe ; on met trois lits de coton ainsi préparé, on les étend sur un morceau de toile claire : sur ces lits de coton on verse le vernis, soit *Yang-tsi*, soit *Kouang-tsi* évaporé, et on l'enveloppe bien exactement avec le coton lit par lit, retranchant, s'il est nécessaire, dans les plis un peu de coton, pour qu'il se couche plus aisément et plus uniment : quand les trois lits de coton ont été ainsi couchés sur le vernis les uns après les autres, on enveloppe le tout de la toile pour exprimer le vernis qui y est enveloppé. La machine dont se servent les Chinois pour cette opération, est fort simple, et me paraît commode. Quand il ne découle presque plus de vernis, on ouvre la toile et l'on dépèce avec ses doigts les trois lits de coton, pour, derechef, en exprimer ce qu'on pourra : on réitère cette manœuvre deux à trois fois, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de vernis : on jette ensuite le coton, et l'on recommence la même opération avec trois autres lits de coton neuf ; on passe une troisième fois le vernis ; à cette troisième et dernière fois, on ne se sert pas de coton, mais d'un lit de *Sée-mien*. Le *Sée-mien* est fait du dessus du parchemin

qui enveloppe la nymphe du ver à soie : on étend sur la toile claire, au lieu de coton, sept ou huit doubles de *Sée-mien*; on en enveloppe le vernis comme on a fait aux autres expressions avec le coton, et on l'exprime : le vernis ainsi passé, est censé très-pur. Pour cette opération, il faut être dans un endroit bien net, et où il n'y ait aucune poussière à craindre, de peur que dans la suite il ne tombe quelque grain de poussière sur ce vernis ainsi purifié. Les Chinois, après l'avoir reçu quand il coulait, en l'exprimant dans un vase de porcelaine bien net, couvrent le vase d'une feuille de papier dit *Mao-teou-tchi*, dont j'ai parlé, et le mettent dans un endroit propre jusqu'à ce qu'ils veuillent s'en servir : alors ils ne découvrent pas tout le vase, mais ils lèvent seulement un coin du papier qui le couvre.

Dans le Mémoire plus détaillé, que j'enverrai l'an prochain s'il y a occasion, y joignant des modèles et échantillons de chaque chose qui entre dans le vernis, comme j'avais fait dans le premier envoi qui a péri à Belle-Isle, je décrirai au long la base dont se servent les Chinois pour appliquer le vernis sur les tables, chaises et autres meubles : un modèle que je joindrai, facilitera beaucoup l'intelligence de cette opération. Le fond de cette base est de la poudre de brique, ou de la poudre de charbon de sapin, qui vaut encore mieux. Il y en a qui emploient, au lieu de cela, de la sciure ou moulure de bois, qu'ils fricassent auparavant dans une poêle de fer, pour lui faire jeter son huile ou résine (1).

La meilleure de toutes les matières pour ces sortes de bases, sont les cendres de bois de cerf : on en trouvera la raison dans mon mémoire détaillé.

On délaye des cendres, poussières ou moulures de bois avec du vernis, ou avec du sang de porc préparé avec de la chaux.

Application du vernis.

Le laboratoire doit être un endroit extrêmement net, autant qu'il se peut à l'abri de toute poussière : pour cet

(1) Que le vernis ne peut souffrir aucune huile dans son alliage, si elle n'est bien siccative; autrement, jamais il ne sécherait parfaitement.

effet, on le tapisse de nattes ; par-dessus ces nattes, on colle du papier exactement partout, tellement qu'on n'aperçoit pas le plus petit endroit des nattes : la porte même du laboratoire, qui doit fermer bien juste, est tapissée et collée comme le reste.

Quand les ouvriers ont à appliquer quelques couches de vernis, surtout la dernière, si c'est dans une saison où il n'y ait pas à craindre de prendre du froid, ils ne portent que des caleçons, pas même de chemises, de crainte de porter de la poussière dans le laboratoire : si la saison ne permet pas de se dépouiller ainsi de ses habits, on a grand soin de les bien secouer avant que d'entrer dans le laboratoire : on ne porte en outre que des habits sur lesquels la poussière ne s'attache pas aisément ; on a attention de ne pas trop remuer dans le laboratoire, et de n'y pas souffrir de gens inutiles.

La première chose que font les ouvriers, c'est de bien nétoyer les brosses dont ils veulent se servir ; ils ont dans une petite jatte un peu d'huile, dans laquelle ils les nétoient, de peur qu'il n'y ait dans les brosses quelques grains de poussière ; on essuie ensuite soigneusement les brosses, afin d'en enlever toute l'huile : les brosses étant bien nettes, on découvre un coin de la jatte où est le vernis qui a été passé trois fois, comme je l'ai dit. Pour prendre le vernis avec la brosse, on ne fait que l'effleurer ; et en retirant la main, on tourne deux ou trois fois la brosse pour couper le filet que laisse après soi le vernis. On sait que pour appliquer du Vernis quel qu'il soit, il faut passer d'abord la brosse en tous sens, appuyant également partout ; en finissant, il faut passer la brosse partout dans le même sens.

Chaque couche de vernis n'a au plus que l'épaisseur du papier le plus fin : si le vernis est trop épais, il fait des rides en séchant : pour manger ces rides, il en coûte ; on est même quelquefois obligé de les enlever avec un ciseau, au lieu de s'amuser à les polir avec des bâtons composés de poudre de brique, dont je parlerai dans la suite. Quand même il ne se serait pas formé de rides, le vernis aurait beaucoup de peine à sécher. Avant que d'appliquer une seconde couche de vernis, il faut que la première couche soit bien sèche, et ait été polie avec des bâtons composés de poudre de brique.

Pour mettre sécher les pièces de vernis à mesure qu'on les travaille, on a pratiqué autour du laboratoire des *étagères* du haut en bas; on y place les pièces sur lesquelles on vient d'appliquer une couche de vernis, les mettant plus ou moins bas, selon qu'on veut qu'elles sèchent plus ou moins vîte. L'humidité de la terre les sèche plus tôt ou plus tard, selon qu'elles en sont plus ou moins éloignées. Quand elles sont absolument sèches, on les met sur les étagères les plus élevées; on les y laisse si on le juge à propos. A Pékin, où l'air est extrêmement sec, pour sécher le vernis, il faut nécessairement l'exposer dans un endroit humide, entouré de nattes (1), que l'on arrose d'eau fraîche; autrement le vernis ne sécherait pas. Si c'est une pièce mise en place qu'on ne puisse détacher, ils sont obligés de l'entourer ainsi de linges mouillés.

Quand la première couche de vernis est bien sèche, il faut la polir; si elle n'était pas bien sèche, en polissant on enleverait quelques endroits. Un jour après qu'on a mis une pièce sécher sur l'étagère d'en-bas du laboratoire, on la visite pour voir si elle est sèche : pour cela on pose doucement le bout du doigt dessus; si en le retirant il laisse une tache comme de graisse, le vernis n'est pas assez sec pour souffrir le poli. On ne risque point de laisser une pièce plusieurs jours : plus le vernis sera sec, et mieux il se polira. Il faut seulement avoir attention, dans les temps humides, que le vernis ne contracte pas trop d'humidité; car alors il se ternit, et jamais il ne revient : si c'est une dernière couche, elle est perdue; il faut la polir et en ajouter une autre. Pour remédier à cet inconvénient, on ne met point alors les pièces sécher sur les dernières d'en-bas, mais sur la seconde ou la troisième : il vaut mieux que le vernis sèche plus lentement. Quelque polie que soit la base sur laquelle on applique le vernis, il s'y trouve toujours quelques petites inégalités, qu'une ou deux couches de vernis ne pourraient effacer; c'est pourquoi on est obligé de polir chaque couche: le vernis qui serait trop mince, serait sujet

(1) Cette observation nous paraît contre toute expérience.

à être facilement enlevé. Quelque soin que l'on prenne, il se trouve toujours quelques grains de poussière dans le vernis, qui font autant de petites inégalités que le poli enlève; d'où il suit que si à chaque couche on ne polissait pas, la dernière couche serait la plus imparfaite.

Pour polir le vernis, on forme de petits bâtons composés de poudre de brique passée au tamis fin, et lavée en trois eaux claires : après l'avoir remuée dans l'eau, jusqu'à la rendre trouble, on décante cette eau dans un autre vase, et l'on jette ce qui s'est précipité, comme trop grossier. On répète trois fois cette opération, et on laisse bien reposer l'eau; quand elle est bien reposée, on la verse par inclination; on couvre le vase où est le sédiment, et on l'expose au soleil pour sécher : étant sèche, on la passe par un tamis fin, on la délaye avec le *Tong-yeou*, où il entre du *Tou-tse*, et un peu plus de moitié de sang de cochon préparé avec de l'eau de chaux. Pour former des bâtons, on roule cette matière dans de la toile; on leur donne la forme que l'on veut, et ensuite on les met sécher à l'ombre sur une planche couverte d'un papier, de peur que la poussière grossière ne tombe dessus, ce qui, en polissant le vernis, formerait des raies; si on mettait sécher les petits bâtons au soleil, ils se fondraient.

La préparation du sang de cochon avec l'eau de chaux se fait ainsi : on prend une poignée de paille battue et grossièrement hachée, de la longueur de trois ou quatre pouces; avec cette paille on manie le sang, comme font les charcutiers, pour ôter les grumeaux de sang; après quoi on le passe par un linge; on verse dans ce sang à peu près un tiers d'eau de chaux toute blanche, sans la laisser reposer. On fait cette eau sur-le-champ, et on la verse aussitôt : on conserve le sang ainsi préparé dans une terrine couverte.

Pour polir le vernis, on trempe dans l'eau le bout des petits bâtons de poudre de brique, et l'on frotte assez ferme partout pour enlever les petites inégalités causées par quelques petits grains de poussière qui se seraient trouvés dans le vernis ou dans les brosses, et de temps en temps on passe une brosse à longs poils trempée, dans de l'eau, tenant la pièce au-dessus du vase où l'on trempe

la brosse, pour la laver et ôter la boue qu'a faite le bâton de poudre de brique, afin de voir s'il y a encore quelques petits défauts, et les polir avant d'appliquer la seconde couche de vernis. On polit cette seconde couche comme la première, quand elle est bien sèche; enfin on applique la troisième couche : c'est surtout pour cette couche qu'il faut apporter tous les soins possibles d'éviter les grains de poussière.

Il n'y a que peu d'années, sous l'empereur régnant, que le secret du *Yang-tsi,* ou du vernis qui imite le brillant de celui du Japon, a transpiré hors du palais. Il y a environ trente ans qu'un particulier de *Sou-tcheou,* une des villes où se font les plus belles pièces de vernis de la Chine, trouva le secret, ou plutôt le tira de quelques Japonais, les marchands de *Sou-tcheou* ayant commerce avec ceux du Japon. Il serait à souhaiter qu'ils en eussent aussi tiré le secret de préparer leur *Tchao-tsi,* qui l'emporte infiniment sur celui de la Chine. L'empereur *Yong-tching,* père de celui qui règne présentement, voulut avoir ce secret, et ne voulut pas qu'il sortit de son palais: en effet, ce secret est demeuré inconnu au-dehors pendant plusieurs années. Enfin, *Kien-long,* actuellement régnant, n'étant pas si curieux de vernis que son père, ne s'est pas embarrassé que ce secret transpirât au-dehors. Je le sais d'un des ouvriers qui travaillent au palais, qui l'a fait devant moi, tel que je l'ai décrit dans ce mémoire; c'est de ce même ouvrier, qui a travaillé près de trois mois chez nous, que je sais ce que j'écris du vernis. Il est chrétien et mon pénitent; j'ai lieu de croire qu'il ne me trompe pas.

Ci-devant, les Chinois ne faisaient que du vernis qu'ils nomment *Toui-kouang; Kouang* signifie *brillant,* et *Toui* enlever, comme qui dirait le vernis qui a perdu son lustre : la raison de cela, c'est qu'ils polissaient la dernière couche de vernis comme les deux premières, et par-là lui enlevaient son brillant. Pour y suppléer un peu, après avoir poli exactement cette troisième couche, ils lui donnaient un dernier poli, avec un paquet de cheveux qu'ils trempaient dans de l'eau où ils avaient trempé de la poudre bien fine; ensuite ils essuyaient la pièce avec un morceau d'étoffe de soie bien douce, et, avec le

dedans de la main, ils frottaient ferme, jusqu'à ce que le vernis devînt clair. Dans les endroits où la main ne pouvait pénétrer, ils inséraient au bout d'un petit morceau de bois un peu d'étoffe de soie dont le bâton était entouré; enfin, en dernier lieu, ils frottaient la pièce de vernis avec un morceau de soie un peu imbibé dans l'huile claire, n'importe laquelle; ce qui rendait au vernis un peu de brillant, mais non comparable à celui qu'ils appellent *Yang-tsi.*

Le *Yang-tsi*, à cause de l'huile de thé qui y entre et qui lui donne son brillant, ne peut souffrir le poli; ainsi il faut encore plus de soin pour éviter la poussière, qu'en faisant des pièces de *Toui-kouang.* Le seul remède, pour cacher les défauts, est, en peignant les pièces de vernis, de faire en sorte que le dessin cache ces défauts.

Pour faire des pièces de *Yang-tsi*, on n'emploie ce beau vernis qu'à la dernière couche. Le *Kouang-tsi*, dont on fait le *Toui-kouang*, est tout aussi bon pour les deux premières couches, puisqu'elles doivent être polies. La dernière couche de vernis doit surtout demeurer longtemps sur les étagères d'en-haut du laboratoire, pour le moins une quinzaine de jours, avant que d'y faire aucune peinture : on risquerait de barbouiller le vernis, l'or s'attacherait dans les endroits qui ne seraient pas entièrement secs.

Remarquez: 1°. que lorsqu'on veut faire de belles boîtes de vernis, délicates comme celles du Japon, il ne faut pas qu'elles soient sujettes à s'ouvrir aux jointures; il faut couvrir ces jointures de petites bandes de papier dit *Che-tan-tchi.* Les Japonais l'emploient aussi bien que les Chinois, pour rendre leurs ouvrages plus solides; mais en Chine, où l'on ne s'embarrasse pas tant de cette grande légèreté des boîtes, ou autres ouvrages, au lieu de *Che-tan-tchi*, on se sert de *Kieun*, qui est une espèce de canevas de soie; alors jamais les boîtes ne se démettent.

Pour empêcher que le vernis de la première couche pénètre dans le bois, avant d'appliquer cette première couche, on passe dessus la pièce une eau gommée empreinte de craie. Le *Che-tan-tchi* ou *Kieun*, s'applique

avec le vernis pur et non évaporé. Avant de mettre la première couche, il faut, avec une pierre un peu moins rude que le grès, bien polir le *Che-tan-tchi* ou le *Kieun*; pour les rendre plus unis, on est obligé d'y passer, après les avoir polis, une légère couche de composition de poudre de brique, dont j'ai parlé ci-dessus, immédiatement avant l'article de l'application du vernis, qu'on mêle avec moitié de *Tou-tsi* (1).

Il faut que le *Tou-tsi* soit passé au tamis : le tout se délaye avec le vernis non évaporé, quand la composition est bien claire et bien fine. Les Japonais quelquefois n'emploient pas le *Che-tan-tchi*, et se contentent de frotter les pièces avant d'appliquer la première couche de vernis avec de la cire, pour empêcher que le vernis ne pénètre dans le bois. Les Chinois font aussi quelquefois la même chose; mais ces sortes de pièces ne sont pas solides et ne manquent guère de s'entr'ouvrir aux jointures, surtout à Pékin, où l'air fait extraordinairement tourmenter le bois, quelque vieux qu'il soit.

2°. Le bois dont les Chinois se servent pour leurs boîtes de vernis, est aussi léger que celui qu'emploient le Japonais; et si les ouvrages de la Chine sont plus pesans que ceux du Japon, ce n'est que parce que les Chinois, qui, communément, envoient leurs belles pièces de vernis à Pékin, veulent qu'elles soient solides, de peur qu'elles ne se trouvent pas à l'épreuve de l'air de Pékin; ce qui, malgré leurs précautions, ne laisse pas d'arriver, parce qu'ils ne les travaillent pas aussi solidement que celles qui se font à Pékin même.

Le bois que les Chinois emploient, s'appelle *Ngou-tou-mou* : *Mou* est le nom générique du bois; *Ngou-tou* est le nom de l'arbre : son bois est très-pliant et extraordinairement léger, excellent pour les instrumens de musique : on prétend qu'il rend un plus beau son que les autres espèces de bois.

Les brosses, pour appliquer le vernis, sont faites de cheveux; celles qui servent à laver les pièces sont de

---

(1) *Tou* signifie terre; *tsi* signifie graine; comme si l'on disait, graine de terre; ou plutôt, terre qui est comme de la graine : on en trouve beaucoup dans les montagnes.

barbes de chèvres : on peut se servir de queue de vache. La pâte dont on se sert pour lier ou assembler le poil qui compose ces brosses, est faite avec le *Toug-yeou*, la litharge et le *Tou-tse*, lequel sert à faire sécher plus vîte la matière où on l'emploie. A ce mélange on ajoute un peu plus de la moitié de sang de cochon préparé avec de l'eau de chaux. Une autre composition pourrait servir de même, pourvu qu'elle soit bien liante, et qu'en travaillant il ne s'en détache pas de la poussière, comme il arrive à nos brosses en Europe.

4°. Si, en maniant du vernis, il en est resté aux mains, on se frotte avec un peu d'huile; il se détache facilement.

5°. Il arrive quelquefois que le vernis, dans les temps de pluie ou de grand vent, ne sèche pas : s'il n'a pas séché dans son temps, jamais il ne séchera. Le seul remède, alors, est de frotter la pièce avec de la chaux, et de l'exposer dans le laboratoire aux *étagères* d'en-bas; il sèche en peu de temps. Avant que de mettre sécher la pièce, il faut bien essuyer la chaux avec un morceau d'étoffe de soie. Si la chaux n'a pas enlevé entièrement tout le vernis qui n'était pas sec, il s'élevera quantité de petits points : on peut les faire disparaître en polissant la pièce, et ensuite y appliquer une autre couche de vernis.

6°. Pour connaître sûrement la pureté du vernis, si l'on soupçonne de la fraude, on en met, par exemple, deux onces sur le feu dans une cuiller de fer; on la tient au feu jusqu'à ce que l'eau en soit entièrement évaporée, et ensuite on le repèse pour savoir combien il y avait d'eau : cette expérience ne gâte point le vernis.

7°. Si en hiver on veut faire évaporer le vernis, comme le soleil est alors peu ardent, et que l'opération demanderait trop de temps, on y supplée ainsi : on roule une natte en forme de manchon, de la largeur du vaisseau dans lequel on veut faire évaporer le vernis. On dresse debout la natte; on met au fond un réchaud avec un peu de feu, et au-dessus à un pied ou un pied et demi, on soutient, par le moyen d'un trépied, le vaisseau où est le vernis : en une heure ou une heure et demie, le vernis est évaporé, ou n'a plus rien d'aqueux.

8°. En rendant le *Toug-yeou* siccatif, après l'avoir tiré du feu, lorsqu'on juge cette huile suffisamment siccative, tandis qu'elle est encore chaude, sortant de dessus le feu, on la transvase plusieurs fois pour en faire exhaler la fumée qu'elle renferme : sans cette précaution, les Chinois nous disent qu'elle donnerait une mauvaise couleur au vernis.

Peinture du vernis.

La peinture en vernis ne convient que sur les meubles, comme tables, chaises, fauteuils, armoires, etc., sur de grosses pièces qu'on ne regarde pas de trop près, elle fait un bon effet; mais sur de petites pièces qui demandent des dessins délicats, elle choque la vue; de même des fonds de couleur en vernis ne paraissent convenir qu'à des meubles ou à des dedans de boîtes, surtout si elles sont grandes.

Les seuls dessins en or font bien sur les ouvrages délicats. Quelque finis que soient les dessins en or qui se font en Chine sur les pièces de vernis, ils ne sont pas comparables aux belles pièces de vernis du Japon. Jusqu'à présent, les Chinois n'ont pu trouver le secret du vernis transparent comme de l'eau que les Japonais appliquent sur leurs dessins en or. Le vernis transparent de la Chine, qu'ils appellent *Tchao-tsi*, tire sur le jaune, mais un jaune vilain, tellement qu'ils n'osent l'employer sur des dessins fins et délicats; ils s'en servent pour imiter l'aventurine, comme je l'ai dit au commencement de ce mémoire; mais cette aventurine n'approche pas de celle du Japon. Je ne désespère pas que dans la suite nous ne trouvions en France quelque vernis qui puisse s'appliquer sur le vernis de la Chine; et alors nous pourrions le disputer, et même l'emporter sur le Japonais, nos dessins d'Europe étant beaucoup plus finis que ceux du Japon.

Venons au détail de la peinture sur le vernis, telle qu'elle se fait en Chine. D'abord, le maître ou le chef des peintres fait son dessin, dont il jette les premiers traits sur le papier avec un crayon, et ensuite il le finit avec un pinceau à l'encre. Sur ce dessin fini, les élèves du peintre suivent tous les traits au pinceau avec de

l'orpiment délayé dans de l'eau ; et pour imprimer le dessin sur la pièce de vernis, ils appliquent ce dessin ainsi fraîchement tracé, passant légèrement les doigts sur tout le dessin, afin que tous les traits s'impriment ou restent tracés sur la pièce. Ayant retiré leur papier, ils emploient encore l'orpiment, mais délayé dans de l'eau gommée, ou dans laquelle ils ont fait fondre un peu de colle (où nous employons la gomme, les Chinois emploient la colle), et repassent sur tous les traits avec le pinceau : alors le dessin ne peut plus s'effacer de dessus la pièce.

J'ai déjà dit que le vernis employé par les peintres en vernis, se nomme *Koa-kin-tsi* : c'est ce vernis qui sert de mordant pour appliquer l'or ; c'est aussi avec ce vernis qu'ils délaient toutes leurs couleurs. Pour rendre le vernis plus liquide, ils y mêlent tant soit peu de camphre, qu'ils ont auparavant bien écrasé et mêlé avec du vernis ; ils en font une pâte qu'ils pétrissent ou mêlent pendant un bon quart d'heure avec une spatule ; c'est de cette pâte dont ils prennent un peu pour délayer leurs couleurs. Leur mordant n'est autre chose, comme on vient de le dire, que du vernis *Koa-kin-tsi*, dans lequel on ajoute de l'orpiment : quand les couleurs sont bien mêlées, on les passe par le *Che-tan-tschi* : ils en passent communément fort peu à la fois, et peut-être un gros ou deux ; ils l'enveloppent dans le *Che-tan-tschi simple*, et tordent les deux bouts avec les doigts, recevant la couleur à mesure qu'elle passe sur un des doigts qui sont employés à tordre : ils les déchargent sur leur palette, qui n'est qu'un morceau de *bambou* fendu en deux par la moitié : avant que l'on soit au fait, le papier crève souvent. Il faut, aussitôt que la couleur commence à transpirer, détordre un peu le papier sans le lâcher des mains, mais avec un des doigts libres, passer de cette couleur qui commence à sortir sur tout l'endroit où est enfermée la couleur, prenant garde d'ouvrir le papier : cette attention empêche pour l'ordinaire le papier de crever.

Si l'on veut que l'or qu'on doit appliquer soit plus haut en couleur, on mêle du cinabre dans le mordant ; après avoir appliqué le mordant, on met la pièce sécher

au laboratoire; douze heures ou environ suffisent pour que ce mordant soit au point qu'il faut pour y appliquer l'or.

On a eu soin de préparer l'or en coquille (j'en donnerai la façon chinoise à la fin de ce mémoire), avec des tapons de *Sée-mien* qu'on applique sur l'or en coquille : pour les en retirer chargés, on frotte légèrement toute la place; l'or s'attache aux endroits du mordant; on essuie la pièce avec ces mêmes tapons, et l'on trouve l'or appliqué sur tout le dessin. Si l'on craint que l'or ne s'attache sur quelques endroits hors du mordant, parce que le vernis ne serait pas assez sec, on écrase du bol blanc, et avec un morceau d'étoffe de soie, on passe légèrement sur les endroits pour lesquels on craint; après avoir bien essuyé la pièce, on peut hardiment passer l'or sur le mordant.

Dans quelques occasions, les peintres en vernis ne mettent pas sécher au laboratoire les pièces sur lesquelles ils ont posé du mordant; mais c'est avec du *Tchou-tchi* (c'est du papier fait de la pellicule qui embrasse chaque nœud du *bambou*; il s'en fait une grande quantité en Chine. La plupart des livres imprimés sont de ce papier : celui dont il s'agit ici est du plus fin; c'est aussi de ce même papier qu'on met entre chaque feuille d'or dans les livrets), qu'ils appliquent dessus le mordant à différentes fois, jusqu'à ce que le mordant ne laisse plus dessus aucun vestige; alors on passe dessus l'or en coquille; l'or s'en détache mieux, mais il a moins d'éclat : dans des nuances cela a son bon; d'ailleurs, l'or en est mieux couché.

Les Chinois emploient trois sortes d'or, le *Ta-tchi*, le *Tien-tchi* et le *Hium-tchi*. Le *Ta-tchi* est l'or ordinaire; le *Tien-tchi* est l'or pâle; le *Hium-tchi* est fait avec des feuilles d'argent, auxquelles on a donné la couleur d'or, en leur faisant recevoir la vapeur du soufre. Pour donner les nuances, ils ne font que passer sur la première couche d'or qu'ils appellent *Ta-tchi*, un autre tanpon de *Sée-mien*, qu'ils ont fait passer sur l'or en coquille. Le *Hium-tchi* ne leur sert guère que pour les bords des vases, et quelquefois pour des nuances extraordinairement pâles : pour dorer les bords des vases, ils

passent au tamis du *Hium-tchi*; et avec le bout du doigt, qu'ils posent sur cette poudre d'or, ils l'appliquent sur les bords où ils ont posé immédiatement auparavant le mordant, sans se servir du *Tchou-tchi* pour en enlever : c'est afin que l'or tienne mieux en ces endroits, où il est plus sujet à s'enlever; ils ne s'embarrassent pas que le mordant ternisse un peu l'or.

Quand, après avoir passé le tapon de papier de *Séemien*, chargé d'or en coquille, il reste sur la pièce de l'or qui est simplement répandu sans être attaché, on passe légèrement le même tapon, qui enlève toute cette poussière. Dans les petits endroits où le tapon ne peut pénétrer, on en a de petits au bout d'un porte-pinceau, avec lesquels on applique l'or.

Pour imiter les montagnes, et faire les séparations justes, ils taillent un morceau de *Tchou-tchi*, selon la forme qu'ils veulent donner à la montagne : avec le papier ils couvrent une partie de cette montagne, et passent l'or pâle sur le tout; ils ne s'attachent qu'aux endroits qui débordent le papier taillé.

Pour imiter le corps, les branches et les côtes des feuilles des plantes ou arbres, après avoir posé la première couche d'or, ils tracent de nouveau les endroits qu'ils veulent plus éminens; et quand ce mordant a passé environ douze heures dans le laboratoire pour y sécher, on passe l'or en coquille dessus. Ordinairement ils font le mordant rouge, c'est-à-dire, qu'ils emploient avec le vernis du vermillon au lieu d'orpiment : l'or en est plus relevé en couleur.

La couleur blanche au vernis, se fait avec des feuilles d'argent qu'on mêle avec, ne mettant de vernis précisément qu'autant qu'il en faut pour faire une pâte de ces feuilles d'argent. Gros comme un pois de vernis suffit pour mêler une vingtaine de feuilles : on mêle ces feuilles les unes après les autres; quand elles sont bien mêlées, on y ajoute un peu de camphre, pour rendre cette pâte presque claire comme de l'eau. Au lieu de feuilles d'argent, pour épargner, les Chinois se servent quelquefois de vif-argent, mais préparé d'une manière particulière. (C'est un secret qu'une seule famille a; il ne serait pas facile de le tirer. M. Astruc, médecin fameux à Paris,

en a vu qui lui a paru très-beau.) Toute autre matière que les feuilles d'argent, ou le mercure ainsi préparé, noircit étant mêlée avec le vernis : les feuilles d'argent font le plus beau blanc.

Pour la *couleur rouge*, ils emploient la *Tchou-che*, qui me paraît un cinabre minéral. On peut aussi se servir de la fleur du carthame réduite en laque.

Pour le *vert*, ils se servent d'orpiment, qu'ils mêlent avec de l'indigo qu'on nomme ici *Kouang-tien-hoa*: c'est le véritable indigo; il vient des provinces méridionales. Il est plus estimé que celui de Pékin, qui n'est qu'une persicaire.

Pour le *violet*, ils se servent de *Tse-che*, ou pierre violette : *Che* signifie *pierre*; *Tse*, violet (on s'en sert dans le verre pour le rendre opaque) : ils réduisent cette pierre en poudre impalpable. Ils se servent aussi du colcothar, ou vitriol marin calciné en rouge; mais, pour lui ôter son sel, ils le font bouillir auparavant dans beaucoup d'eau. Le vernis, disent-ils, ne peut souffrir aucun sel.

Le *jaune* se fait avec l'orpiment. *Nota*. 1°. Que les couleurs mises dans le vernis ne sont pas vives d'abord; mais dans la suite elles changent : plus elles sont anciennes, et plus elles sont belles.

2°. Quand les peintres veulent passer beaucoup de couleur à la fois, alors, au lieu de *Tchou-tchi*, ils se servent de *Sée-mien*.

3°. Pour nétoyer les pièces de vernis, on se sert d'un morceau de soie, comme serait un mouchoir de soie bien doux, c'est-à-dire usé : d'abord, sans frotter, on secoue la poussière, en frappant dessus avec ce mouchoir de soie : si, après cela, il reste quelques taches grasses, elles s'enlèvent facilement, en entourant le doigt de ce mouchoir, et frottant fortement; si cela ne suffit pas, on peut mouiller le bout du doigt enveloppé, le passant sur la langue; mais il vaut mieux faire aller l'haleine sur la tache, et aussitôt frotter avec le doigt enveloppé : on peut encore passer le doigt enveloppé sur la tête dans les cheveux; le peu de graisse qu'il prend, est très-bonne pour enlever les taches du vernis.

4°. Si les pièces de vernis, pour avoir été approchées trop près du feu, s'étaient tachées, en les exposant à la rosée on les fait revenir.

5°. En exposant à l'air les couleurs en vernis, elles y prennent beaucoup plus tôt leur éclat.

Supplément. — Or en coquille.

On prépare un grand cornet de papier d'une feuille entière ; on souffle dedans des feuilles d'or qu'on veut employer à faire de l'or en coquille. Quand on en a une quantité suffisante, on prend une assiette ou petit plat de porcelaine bien uni ; on y verse quelques gouttes d'eau, dans laquelle on a fait dissoudre un peu de colle ; ensuite on verse les feuilles du cornet de papier sur l'assiette, et avec l'extrémité des doigts on broie l'or comme on ferait avec une molette : plus on le broie, plus il devient fin, et par conséquent plus beau. On le lave à deux eaux un peu tièdes, et on le garde pour le besoin. Les Chinois n'y font pas d'autre façon.

Crayon chinois, dont se sert le Maître Peintre pour sa première esquisse.

Ces crayons, dont les peintres européens s'accommoderaient fort bien, ne sont autre chose que des chandelles de veille, qu'ils rompent de la longueur de quatre à six pouces. Ils les allument par un bout, et les éteignent un instant après. Les traces que ces sortes de pinceaux laissent, s'enlèvent facilement avec une aile de perdrix ou d'autres oiseaux. On choisit pour cela des chandelles de veille menues ; les grosses ne sont pas si commodes : si l'on veut qu'elles fassent un trait très-fin, on leur fait faire la pointe, en les frottant doucement sur un carreau.

M. le contrôleur-général me demande : 1°. ce qu'on peut substituer au vernis de la Chine ; 2°. la manière de l'appliquer et de le rendre dur ; 3°. la cause de la différence sensible qu'on trouve entre le vieux laque et le vernis de la Chine moderne ; 4°. la différence du vernis du Japon ancien et moderne, et du vernis de Chine.

Je réponds : 1°. *ce qu'on peut substituer au vernis de Chine.* Je ne suis pas assez au fait des différentes drogues qui entrent dans les vernis composés d'Europe, pour juger de ce qui pourrait être substitué au vernis de Chine, qui n'est pas une composition. Nos MM. de l'Académie décideront, dans pareil cas, beaucoup mieux que je ne pour-

rais faire. Je ne désespère pas que le Mississipi, où l'on pourrait découvrir l'arbre du vernis, ne fournisse dans la suite ce qui est nécessaire en France pour faire d'aussi beaux vernis, et peut-être plus beaux que ceux de Chine et du Japon. J'enverrai à M. de Jussieu des branches, ou fleurs, ou fruits des arbres dont on tire en Chine les matériaux du vernis. Les sauvages de la Louisiane, en voyant ces échantillons, pourront dire s'ils ont connaissance de pareils arbres. Comme on trouve au Mississipi beaucoup de plantes qu'on avait eues auparavant de Chine, il pourrait bien se faire que les deux espèces d'arbres de vernis et l'arbre de *Tong-yeou* s'y trouvassent aussi.

2°. *La manière d'appliquer et de rendre du le vernis.*

On en trouve le détail dans le mémoire précédent.

3°. *La cause de la différence sensible qu'on trouve entre le vieux laque et le vernis de Chine moderne.*

S'il s'agit seulement de la matière, il pourrait bien se faire que les Chinois eussent vendu du *Tong-yeou* pour du vernis. S'il s'agit de la perfection du travail, je crois que cette différence vient plutôt du soin qu'on a porté en travaillant les pièces de vernis, que de la différence des temps. Les pièces de vernis que les Européens achètent dans les ports, sont, pour l'ordinaire, faites avec peu de soin. Si ces pièces étaient faites avec la même attention qu'on apporte quand on travaille pour l'empereur, les Chinois n'en auraient pas le débit, à cause du prix qu'ils seraient obligés de les vendre. Si, en Chine, les princes ou les grands ont de belles pièces de vernis, ce sont des pièces faites pour l'empereur, qui en donne; on ne reçoit pas toutes celles qu'on lui présente; on trouve quelquefois de ces belles pièces de vernis à acheter, quand quelque grand, par un revers de fortune, est obligé de vendre ses meubles; pour l'ordinaire, à sa mort, sa femme ou ses enfans vendent de pareils bijoux pour faire de l'argent. C'est ainsi que nous en avons eu quelquefois pour faire des présens en Europe (1).

---

(1) La mort du P. d'Incarville, arrivée peu de temps après l'envoi de ce Mémoire, l'a empêché de remplir les engagemens qu'il y contracte : je ne connais rien qui puisse suppléer aux observations qu'il promettait.

CATALOGUE

DE DIVERS CAHIERS DE GRAVURES

Représentant toutes sortes de Décorations intérieures.

Nous nous sommes bornés, dans notre Traité, à la description du mécanisme de nos trois arts ; nous n'avons pas osé, comme nous l'avons dit page 9, décrire tout ce qui concerne la partie du talent relative à la décoration intérieure des églises, châteaux, maisons. Pour y suppléer, autant qu'il est en nous, et guider les amateurs qui veulent décorer leur séjour, en rafraîchir ou renouveler l'ameublement, nous allons donner ici un catalogue assez complet de gravures représentaut toutes sortes de décorations intérieures, et d'ornemens qui y sont relatifs, dans le goût le plus moderne, et d'après les plus habiles artistes. A l'aide de ces gravures, d'après l'emplacement et l'exposition, l'on peut juger quels seront les ameublemens les plus commodes, et dont l'effet sera le plus flatteur à la vue. Le choix fixé, ou l'on fait exécuter sous ses yeux, si l'on a des ouvriers intelligens, ou l'on peut les commander dans les capitales, et les peindre, dorer et vernir soi-même; ou, si l'on veut s'en épargner la peine et être plus sûr de la perfection, il est aisé de les faire venir tout prêts à être posés en place.

Nous observons aux amateurs, qu'ils ne doivent pas se flatter que l'exécution répondra toujours aux idées quelquefois compliquées de la gravure. Les dessinateurs qui tracent la forme de tous les ameublemens les plus à la mode et les plus somptueux, se livrent quelquefois trop à la fougue de leur riche imagination. Traits fins, délicats, ornemens légers, gracieux, contours sveltes, élégans, caractérisent leurs ingénieux dessins ; mais souvent ils annoncent le génie qui s'élève, qui dédaigne d'être suivi, et qui ne peut l'être par les impuissans efforts de la main. Si on voulait en rendre tous les détails, l'exécution serait sûrement trop chère pour la fortune des plus riches particuliers ; à plus forte raison devient-elle excessive pour

ceux qui ne sont qu'aisés. On peut cependant conserver à tous ces dessins leur grace, leur élégance, leurs formes agréables, leurs contours commodes et gracieux : pour les rendre d'une exécution aisée et accessible à tout le monde, il ne s'agit pour cela que de sacrifier quelques ornemens, qui, souvent très-agréables, rendus par le burin du graveur, déplaisent et deviennent lourds sous le ciseau du sculpteur. Je me ferai un plaisir, lorsqu'on me communiquera les dessins adoptés, de marquer quels seront les différens prix de leur exécution; ou si ceux des gravures ne conviennent pas, d'en envoyer d'autres conformes au goût des personnes, et les plus à la mode.

Pour faciliter aux habitans des départemens le moyen de se procurer ces gravures (1), dont le mince volume et le médiocre prix ne méritent pas les frais de l'exportation lente et un peu coûteuse des diligences et messageries, je les préviens que je me charge de faire passer franc de port par la poste, chacun des cachiers désignés ci-après, aux prix qui y sont indiqués, et sans qu'il en coûte plus, en affranchissant la lettre d'avis et le port de l'argent. Je les préviens aussi qu'ayant la collection complète de ces gravures, il ne sera nécessaire que de m'indiquer précisément la feuille dont on aura adopté le dessin, sans être obligé d'en faire le renvoi. Je me ferai un plaisir de les faire voir à ceux qui voudront la connaître.

Les bureaux de poste ne se chargeant pas d'argent au-dessous de trois francs, on peut réunir plusieurs objets pour envoyer au moins cette somme.

N. B. Les feuilles ne se détachent pas des cahiers; il faut prendre le cahier entier, qui se vend ordinairement à raison du nombre des feuilles qui y sont comprises.

---

(1) Les gravures dont on offre ici le catalogue, se vendent chez M. Joubert, graveur, rue de Sorbonne, aux Deux Piliers d'Or, à Paris, auquel on peut s'adresser pour les avoir, en affranchissant les lettres d'avis et le port de l'argent. On trouve chez lui tout ce qui concerne l'architecture, le dessin, le commerce d'estampes, dont on peut se procurer un catalogue plus détaillé.

Meubles, Ebénisteries, Sculptures, Orfévreries, etc., *par Lalonde.*

Un grand nombre de dessins pour la décoration intérieure des appartemens en menuiserie, ébénisterie, sculpture, orfévrerie, formant 2 volumes petit *in-folio*, divisés par cahiers de 6 feuilles, à 1 fr. 50 cent. le cahier, *franc de port*, pour toute la France.

On a ajouté dans ces cahiers les dessins de tous les détails de menuiserie et de sculpture servant à monter les meubles; et pour en faciliter l'exécution aux artistes, on y a même joint les mesures et les assemblages.

Meubles.

1. Lits à trois dossiers, avec leurs plans.
2. Lits à la Polonaise, et les impériales.
3. Lits de repos, chaises, fauteuils, écrans.
4. Chaises longues, bergères, paravents.
5. Confidens, gondoles, bidets, avec leur plans.
6. Banquettes, sofas, tabourets, ployans.
7. Sofas, tabourets, bergères, et leurs détails.
8. Fauteuils, ottomanes, et leurs détails.
9. Billards, et leurs détails; tables de jeu, *dites* ployantes.

Ebénisteries.

1. Grand secrétaire à cylindre et à tombeau, avec le plan.
2. Commodes, encoignures, chiffonniers, coffres.
3. Bibliothèques, armoires, buffets, secrétaires.
4. Tables rondes, de jeu, à toilette, pupitres.

Sculptures.

1. Petites bordures avec leurs profils.
2. Cadres en bordures de différentes formes.
3. Pieds de tables et autres meubles.
4. Bordures larges avec leurs profils.

5. Tables et consoles avec leurs plans.
6. Petites bordures à l'usage des artistes.
7. Portes, corniches, entablemens, avec leurs profils.
8. Girandoles, candelabres, lustres, et leurs plans.
9. Trophées, soffites et vases.
10. Chambranles de cheminées.
11. Dessus de portes et cartels.
12. Cheminées avec leurs trumeaux.
13. Plafonds de diverses formes.
14. Rosettes de plafonds et profils.
15. Médaillons et rosaces.
16. Feux, cartels de pendules, baromètres.
17. Bordures, corniches, et leurs profils.
18. Corniches, moulures pour meubles, et leurs profils.

Orfévreries, Bijouteries, Serrureries.

19. 20. Deux cahiers d'orfévreries.
21. Bijouteries.
22. Fragmens d'architecture.
23. Palastres de serrures.
24. Heurtoirs à boucles, avec leurs profils.
25. Entrées à boutons de serrures.
26. Anneaux, verroux, targettes.

Le Recueil de ces vingt-six cahiers forme deux volumes petit *in-folio*; broché, chaque volume coûte 30 francs, *franc de port.*

Par Boucher, architecte.

Quinze cahiers contenant chacun quatre feuilles; le prix de chacun, *franc de port,* dans toute la France, est de 80 centimes.

1. Lambris pour chambres à cheminées.
2. Alcoves et portes de dégagemens.
3. Panneaux, lambris, portes à placard et à deux venteaux.
4. Croisées et trumeaux ornés de glaces.
5. Retables d'autel.
6. Grands et petits buffets.
7. Armoires et commodes.
8. Bibliothèques.

9. Portes-cochères.
10. Salles de bains, plans et élévations.
11. Salles à manger et vestibules.
12. Salons de compagnie.
13. Chambres à coucher et de toilette.
14. Galeries et salons.
15. Boudoirs, garde-robes.

Le Recueil composant soixante feuilles petit *in-folio*, prix, 12 fr.

Par de Lafosse.

Divers cahiers de décorations, de six feuilles chaque cahier : prix, *franc de port*, 1 fr. 50 c.

1. Cheminées.
2. Bordures et cadres.
3. Médaillons ovales.
4. Portes d'appartemens.
5. Trophées.
6. Vases en travers.
7. Médaillons.
8. Cartels, écussons.
9. Consoles.
10. Tables grecques.
11. Fontaines.
12. Tombeaux.
13. Monumens divers.
14. Pendules.
15. Socles et piédestaux.
16. Dessus de portes.
17. Fontaines, Cartouches.
18. Frises.
19. Tombeaux.
20. Vases.
21. Cartouches.
22. Gaînes, trépieds.
23. Tables et consoles.
24. Fontaines publiques.
25. Feux et Chenets.
26. Cheminées, girandoles.
27. Flambeaux, chandeliers.
28. Poiles, piédestaux, frises.
29. Pendules, feux, tables.
30. Vases et tombeaux.
31. Plafonds, cheminées, rosaces.
32. Trophées divers.
33. Perrons pour les églises.
34. Calices, ciboires, burettes.
35. Lutrins et soleils.
36. Chandeliers d'église, croix.
37. Lampes, encensoirs, cassolettes.
38. Chaires, tribunes, orgues.
39. Trophées d'église.
40. — de guerre.
41. — militaires.
42. — de pastorale.
43. — de chasse.

44. Trophées d'amour et de musique.

45. Des saisons, sciences et vertus.

Ces derniers sept cahiers sont de 1 fr. 80 c. chacun, *franc de port*. Les quarante-cinq cahiers ci-dessus complètent l'œuvre de *Lafosse*, et forment deux volumes *in-folio*, qui se vendent brochés en papier, sans discours, 54 fr., et 60 fr. avec leurs discours, *franc de port*.

Dessins arabesques.

Ce genre de décorations est fort en vogue; les dessins que nous annonçons sont des meilleurs maîtres.

Par Boucher, architecte.

Deux cahiers grands arabesques, chaque cahier 1 fr. 80 cent.

Par Dugourg.

Un cahier, compositions arabesques, 1 fr. 30 c.

Par Raphaël d'Urbin.

Deux cahiers grand *in-folio*, connus sous le nom d'arabesques de *Pilastres* et de *Stuc*, réduits d'après les originaux gravés à Rome. Cet ouvrage offre à tous les artistes décorateurs, même aux orfévres, bijoutiers, fondeurs, sculpteurs, des modèles inépuisables dans tous les genres. Chaque cahier vaut 18 fr.

Par Normand.

Quatre cahiers. Vases et compositions arabesques dans le style antique, et supérieurement gravés au trait; chaque cahier, 1 fr. 80 c.

Par Prieur.

Neuf cahiers.

1. Grands sujets arabesques, 1 f. 80 c.
2. Petits arabesques, fragmens, frises, 1 f. 25 c.
3. Dessus de portes, 1 fr. 25 c.
4. Arabesques moyens, 1 f. 25 c.
5. Petits fragmens, 1 f. 25.

6. Grands panneaux, 2 f. 40 c.

7. Sujets de frise, 1 fr. 25 c.

8. Panneaux divers, avec frises, 1 f. 80 c.

9. Vases avec ornemens arabesques, 2 f. 60 c.

Par Queverdo.

Deux cahiers. Sujets arabesques : le cahier, 2 fr. 60 c.

Par Salembier.

Un cahier. Panneaux arabesques : 1 fr. 50 c.

Un cahier. Frises diverses, 1 fr. 50 c.

Par M. Audran. Un cahier de douze grands arabesques des mois de l'année, 2 fr. 40 c.

Décorations intérieures.

Par Albertoly. Deux cahiers de quatre feuilles chacun, modèles de plafonds, corniches et détails d'ornemens; chaque cahier, 4 fr. 20 c.

Par Bruchon. Six feuilles de cheminées, 1 fr. 30 c.

Dix feuilles de portes ornées, avec leurs profils et les assemblages, 1 fr. 20 c.

Quatre feuilles de Lettres alphabétiques, 1 fr. 20 c.

Par Berthaud. Trois cahiers, divers culs-de-lampes et fleurons à trophées, vases : 1 fr. 50 c. le cahier.

Par Borel. Trois cahiers. Cartouches : 1 fr.

Par Challes. Un cahier. Vases : 80 c.

Par Cherpitel. Un cahier. Trophées divers : 1 fr. 25 c.

Par Sauvage. Diverses frises et jeux d'enfans, autres sujets dans le genre antique, quelques panneaux dans le genre étrusque, et autres.

Serrurerie.

Par Babin. Dix feuilles de grilles, rampes, 2 fr.

Six feuilles de supports d'armoiries pour grilles, 1 f. 50 c.

Quinze feuilles de balcons, rampes, dont plusieurs dessins à la feuille, 4 fr. 20 c.

Par Forty. Trois cahiers de six feuilles de rampes, balcons, appuis de communion, 1 fr. 30 c. le cahier.

Par Caillouet. Six feuilles de balcons dessinés, 1 f. 30 c.
Six feuilles de grilles d'église et d'appuis de communion, 1 fr. 30 c.
Six grilles d'hôtels et de jardins, 1 fr. 30 c.
Six feuilles de rampes, 1 fr. 30 c.

Sculptures en bronze à l'usage des Fondeurs, des Doreurs et des Orfévres, par Forty.

Les cahiers sont de six feuilles. Prix 1 fr. 50 c.

1. Girandoles.
2. Flambeaux de tables et bureaux.
3. Feux et chenets.
4. Pendules pour bureaux et cheminées.
5. Bras de cheminées.
6. Pendules en cartels.
7. Baromètres.
8. Lustres à plusieurs branches.

Orfévrerie.

Par P. Germain. Deux volumes d'orfévrerie, divisés en deux parties de cinquante feuilles chacun.

Le premier volume contient tous les ouvrages pour l'église, comme burettes, bénitiers, ciboires, encensoirs, croix, crosses, soleils, etc.

Le second représente tous les ouvrages d'orfévrerie particulière, comme plats, caisses, boîtes, casseroles, batteries de cuisine, salières, huiliers, flambeaux, seaux, pots à oille, etc.

Les deux volumes forment seize cahiers de six feuilles chacun, qui se vendent 1 fr. 20 c. chaque.

Trois cahiers d'orfévrerie, de six feuilles chacun, par *Forty*, dont un de ciboires, un de calices, et le troisième de flambeaux; 1 fr. 30 c. le cahier.

Joaillerie et Bijouterie, par Poujet fils.

Deux volumes de dessins de joaillerie et de parures, en pierres précieuses : chaque volume *in*-4°. de 79 feuilles se vend, broché, 6 fr.

Dictionnaire de chiffres ou de lettres ornées à l'usage

des artistes, contenant toutes les combinaisons possibles des vingt-quatre lettres, pour y rencontrer toutes les initiales des noms, surnoms entrelacés; volume *in*-4°. de deux cent quarante feuilles, par le même auteur, broché, 18 fr.

On en a formé des cahiers séparés sur le pied de 20 c. par feuille.

Fleurs et Ornemens, par Ranson.

Quatre moyens cahiers de groupes de fleurs et d'ornemens, dans le genre d'arabesques et de la décoration, dessinés et disposés avec goût pour la peinture des appartemens, et variés suivant les formes des panneaux de lambris, de dessus de portes, etc. Chaque cahier est de six feuilles, et du prix de 1 fr. 50 c.

Un cahier dans le même genre, avec des trophées, double de grandeur, par le même, 2 fr. 40 c.

Chiffres en fleurs, par de Saint-Aubin.

Un recueil de treize chiffres de fleurs également composés pour peindre sur les voitures et sur les lambris, en deux cahiers, 4 fr. 50 c.

Equipages dessinés d'après les Voitures les plus à la mode, avec leurs plans, leurs profils et les détails de charronnage, par Janel.

Par cahiers de six feuilles différentes, désignés comme ci-dessous, à 1 fr. 80 c. chaque cahier.

1. Six diligences à la française.

2. Six diligences à l'anglaise.

3. Six berlines à la française.

4. Six berlines à l'anglaise.

5. Six berlines et diligences de parade.

6. Cabriolets et calèches.

7. Berlines et vis-à-vis ornés de sculpture, etc.

8. Diligences ornées de sculptures et de bronzes.

9. Chaises à porteurs et chaises de poste.

Ceux qui voudront porter la plus grande recherche dans la décoration, pourront consulter plus particulièrement les ouvrages suivans.

Par Prieur. Recueil des prix proposés et décernés par la ci-devant Academie d'Architecture, élévations, plans et coupes, petit *in-folio*, qui se divise par cahiers de six feuilles; le cahier, à 5 fr. 30 c.

Par Moreau. Fragmens et ornemens d'architecture, un volume *in-folio*, qui se divise par dix cahiers; chaque cahier, à 9 fr. 30 c.

Par Percier. Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome, volume *in-folio*, divisé en seize cahiers; le cahier, à 3 fr. 30 c.

Par Kraft. Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris, volume *in-folio*, qui se divise en quinze cahiers; le cahier, à 6 fr. 30 c.

Par Destournelles. Grands prix d'architecture et autres productions de cet art couronnées par l'Institut, volume *in-folio*, qui se divise par cahiers de six feuilles; le cahier, à 3 fr. 80 c.

Par Durand. Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes. Volume grand *in-folio*, qui se divise en quinze cahiers; le cahier, à 12 fr. 60 c.

Incessamment on mettra en vente un recueil de meubles dans le style antique, très-intéressant.

VOCABULAIRE

DES MOTS TECHNIQUES

DES ARTS DU PEINTRE, DOREUR, VERNISSEUR;

CONTENANT LA TABLE DES MATIÈRES.

Les mots marqués d'un astérisque ou étoile, sont les termes techniques de nos arts; les autres sont ceux des substances qu'ils emploient.

B

C

D

E

F

G

H

I

J

L

M

P

R

S

T

V

FIN DE LA TABLE.

APPENDICE.

Bouillitoire pour mettre le cuivre en couleur d'or.

Faites chauffer six pintes d'eau jusqu'à ce qu'elles soient prêtes à bouillir; jetez-y une once de rocou, deux onces de curcuma, ou terra merita, vingt-quatre grains de safran gâtinois, deux gros de sang-de-dragon, une pincée d'orpin jaune; faites bouillir tout cela ensemble; le rocou et le sang-de-dragon rougissent; le curcuma, l'orpin et le safran jaunissent : ainsi, si la composition vous paraît trop rouge, vous savez le remède; si, au contraire, elle est trop jaune, vous connaissez les matières qui rougissent le cuivre ou le laiton que vous voudrez mettre en couleur; le cuivre doit être bien dégraissé à l'eau bouillante, ou nouvellement récuré; il faut le passer à l'eau seconde, composée d'une partie d'eau-forte, et six parties d'eau; le jeter ensuite dans votre bouillitoire, où il prendra assez de couleur pour souffrir le brunissoir; il y en a qui repassent la pièce dans l'eau-forte au sortir de la couleur, et l'essuient proprement; puis ils brunissent : cette méthode n'est pas à rejeter, pourvu que l'eau-forte soit

mitigée avec trois parties d'eau et un peu de sel marin.

APPROBATION.

Je, soussigné, conservateur des livres imprimés de la Bibliothèque Impériale, certifie que M. Watin a, conformément à la loi du 19 juillet 1793, déposé à ladite Bibliothèque deux exemplaires d'un ouvrage de sa composition, intitulé *l'Art du Peintre, Doreur et Vernisseur.*

En foi de quoi j'ai délivré le présent certificat, pour servir et valoir, ce que de raison.

Signé VANPRAET.

FIN.

A Paris, de l'Imprimerie de J.-B. IMBERT, rue de la Vieille-Monnaie, n°. 12.



